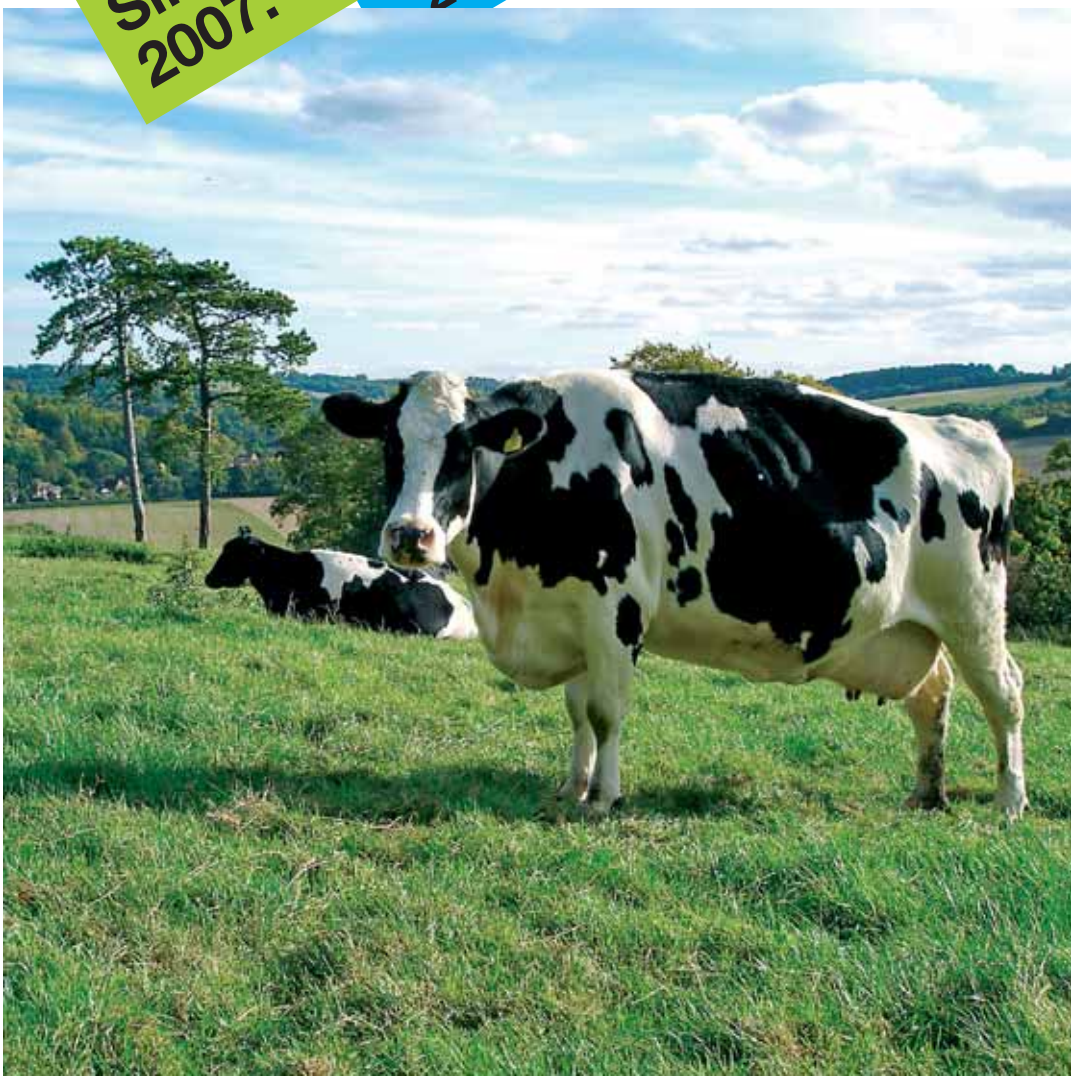
Slika 2007.

Image 2007



galerija
galženica

Izdavač Publisher
Pučko otvoreno učilište Velika Gorica

Za izdavača For the publisher
Senka Bulić

Urednik Editor
Klaudio Štefančić

Prijevod Translation
Anita Kojundžić, Tomislav Domes

Fotografije Photographs
Umjetnici, osim Marko Ercegović (Nagrada Radoslav Putar - Finale 2007), Ines Matijević (Zlatan Vehabović), Stanko Vrtovec (Marko Tadić)

Fotografija na naslovnici Cover photography
Skinnyde, www.flickr.com / CC

Oblikovanje Design
Goran Martin Štimac, Razum&Osjećaji

Tisak Print
Kratis

Naklada Copies
500

Voditelj Galerije Galzenica Director
Klaudio Štefančić

Savjet galerije Galženica Gallery Board
Marina Viculin (viša kustosica u Galeriji Klovićevi dvori / senior curator at the Klovićevi Dvori Gallery), Nika Radić (umjetnica / artist), Guido Quien (viši kustos u Galeriji Ivan Meštrović / curator at the Ivan Meštrović Gallery), Mira Gattin (viša kustosica u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu / curator at the Museum of Contemporary Art in Zagreb) i Mladen Mikulin (kipar i izvanredni profesor na Akademiji likovnih umjetnosti u Rijeci / sculptor and guest professor at the Academy of Fine Arts in Rijeka).

Program Galerije Galženica u 2007. godini ostvaren je sredstvima grada Velike Gorice, Zagrebačke županije i Ministarstva kulture RH.
Funds for the 2007 exhibition programme were provided by the City of Velika Gorica, Zagreb County and the Minsitry of Culture of Republic of Croatia.

galerija.galzenica@globalnet.hr
www.galerijagalzenica.info

Velika Gorica, Hrvatska, 2008

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 654943.

SOME RIGHTS RESERVED
Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 2.5 Hrvatska

Sponzor Sponsored by a:tman

Sadržaj
Content

4 Uvod
6 Preface
Klaudio Štefančić

9 Izložbe 2007.
9 Exhibitions in 2007

11 Igor Kuduz

21 Marko Tadić

31 Zlatan Vehabović

41 Mare Milin

48 Nagrada Radoslav Putar

57 Gordana Pogledić Jančetić

63 Kristina Lenard

73 Ana Hušman

82 A strana, B strana ženskih časopisa
86 A-side and B-side of women's magazines
Maša Grdešić

90 Filmsko vrijeme u slikarskom prostoru
99 Time In Film Within Painting Space
Krešimir Purgar

106 Autori tekstova
106 Text authors

Uvod

Klaudio Štefančić

U radnom prostoru kustosa galerije, u sobi u kojoj pišem ovaj tekst, na lijevom zidu visi slika Ivana Lesiaka *Strijelac*. U tehnici gvaša na papiru slika prikazuje pomalo kubistički deformiranu mušku figuru koja u ruci drži neodređeni predmet, nalik puški ili samostrijelu; muškarac naginje glavu u pravcu predmeta, tako da se čini kao da nišani u neku neodređenu točku van kadra slike. Tanki, mjestimice poderani i zgužvani papir zaštićen je masivnim okvirom u čijem desnom donjem kutu stoji ime slikara i podatak da je slika nastala u periodu od 1962. do 1967. Lesiakova slika tipičan je predstavnik umjerenog modernizma. Umjereni modernizam autonomiju je umjetnosti s početka građanskog društva u 18. stoljeću zamijenio društvenom izolacijom u drugoj polovici 20. stoljeća, dok je robni karakter štafelajne slike korigirao reprezentacijom slike kao svijeta bezgranične mašte i bezuvjetne slobode. Doista, značenje slike neprestano izmiče. Lice muškarca istodobno upućuje na antičku umjetnosti i Picassove portrete; njegova šaka, pak, na Légerov *konstruktivni realizam*, dok je kosa muškarca prikazana kao minijutarni, romantički planinski pejzaž.

Nasuprot Lesiakovoj slici, na zidu s desne strane, nalaze se razni plakati, pozivnice, bilješke, promidžbeni leci i slično: razne umjetničke efemeralije. Gledajući iz perspektive umjerenog modernizma efemeralije na desnom zidu pripadaju takozvanoj primijenjenoj umjetnosti, umjetnosti koja služi u neke svrhe, koja nije bezuvjetno slobodna i imaginativno neograničena. Doista, jedan od plakata poziva na izložbu Sanje Iveković u Kunstverein u Kölnu; lice mlade žene, koje na plakatu zaokuplja svu našu pažnju ne predstavlja svijet slobodne mašte, nego uz pomoć sitno napisanog teksta na dnu plakata, političku poruku koja osuđuje fašistički zločin.

Ovu idealnu modernističku podjelu na *čistu* i *primijenjenu* umjetnost, međutim, kvari činjenica da u slučaju plakata za izložbu Sanje Iveković nije sigurno radi li se tu o reprodukciji umjetničkog rada u svrhu promidžbe njezine izložbe ili o samom umjetničkom radu kao procesu, kao akciji koja, primjerice, prati radove izložene u galeriji. Lice mlade žene s plakata u osnovi je slika, točnije jedna od slika medijskog projekta *Gen XX* koji je umjetnica na stranicama hrvatskih magazina pokrenula 1998. Tako nasuprot zagonetnom značenju Lesiakove slike, stoji nestabilnost konteksta u kojem se odvija umjetnički rad Sanje Iveković. Nasuprot svijeta umjetnosti, svijet marketinške komunikacije; nasuprot štafelajnoj slici medijska slika; nasuprot kulturi politika i tako dalje.

Ovu, modernoj umjetnosti inherentnu dihotomiju, u prošlom se stoljeću interpretiralo na različite načine. Jedan od najčešćih vidova tumačenja sastojao se u njezinom nadilaženju, u svojevrsnoj potrazi za epistemološkim obratom koji će u slikama umjetnosti i kulture otkriti nova, neočekivana značenja. Drugim riječima, umjesto da se usredotoči na diferencijaciju između slika s lijeve i desne strane zida, između štafelajne slike i umjetničkih efemeralija, teorijski se obrat u pristupu slici - u međuvremenu nazvan *slikovnim obratom* (eng. *pictorial turn*) - usmjerio na otkrivanje njihovih ishodišta, veza i dodira.

Tim smo se načelom vodili u izboru ovogodišnjeg programa. Suočili smo različite tradicije slikovnog prikazivanja u namjeri da, s jedne strane, uputimo na njihove skrivene, nerijetko zanemarene odnose, i s druge, da istaknemo aktualni proces rekonfiguracije starih reprezentacijskih procedura u uvjetima postsocijalističkog društva. Je li, drugim riječima, diskurzivno područje Vehabovićevih slika - zbog tretmana žanra štafelajne slike, zbog motivike koja nerijetko poprima fantastički karakter filma, primjerice - bliže radu Marka Tadića ili, pak, svijetu Lesiakove slike *Strijelca*? U kojem kontekstu Kuduzovi sekvencijalni portreti dobivaju na slojevitosti umjetničkog ili društvenog značenja: u kontekstu fotografske, odnosno filmske kulture ili u kontekstu prosječnog hrvatskog tabloida? Rade li Kristina Lenard, Mare Milin i Gordana Pogledić Jančetić s istom idejom ljudske ljepote i koju ulogu u njihovom radu ima tehnologija digitalne fotografije? Napokon, pripada li pravo na naraciju isključivo video umjetnosti, kao u radu Ane Hušman ili mogućnost da pripovijedaju koriste i drugi zastupljeni umjetnici?

Širok opseg pitanja, problema i mogućih odgovora gotovo smo simbolički predstavili teorijskim tekstovima Maše Grdešić i Krešimira Purgara. Svaki je od autora, naime, na tragu jedne od dvije dominatne linije u tradiciji proučavanja slike. S jedne je strane pokušaj da se slika ili kultura slike, kako se nerijetko naziva kultura u kojoj živimo, protumači kroz mrežu odnosa između različitih društvenih djelatnosti - ekonomije, politike, umjetnosti, obrazovanja itd. U toj mreži umjetnička djelatnost nema više izuzetno mjesto. Umjetnička je slika kao svaka druga slika. Da bi otkrili što predstavlja, što nam kao društvenim i kulturnim subjektima znači - tvrde predstavnici ove teorijske struje - moramo je gledati, ne više kao samodostatnu perspektivnu sliku rane renesanse, ili kao štafelajnu, fetišiziranu sliku modernizma, nego prije kao artefakt čiji smisao ne leži u jednom, strogo određenom kontekstu, nego u više njih, ili još bolje, na području gdje se oni križaju, preklapaju, poništavaju, nadopunjuju. Fotografije Mare Milin, kako sugerira Maša Grdešić, tako svoju umjetničku i društvenu relevantnost nalaze na sjecištu fotografskog i novinskog medija, medijske i feminističke teorije - prije vani, na kiosku nego unutra, u galeriji.

S druge strane stoji tradicija koja sliku vidi kao specifični medij, jedan zasebni jezik komunikacije koji ima svoje osnovne elemente, svoja pravilai i svoju povijest. Ova teorijska tradicija proučava pravila ikoničke reprezentacije u različitim medijima - primjerice, u književnom, filmskom, glazbenom, novinskom, televizijskom, kompjutorskom - pronalazeći u svakom od njih specifična, time i univerzalna svojstva *slike kao slike*, bez obzira na povijesni kontekst u kojima se ona pojavljuju. Način na koji slika djeluje na promatrača, drugo je važno područje rada ovog teorijskog ogranka. Je li komunikacija posredstvom slika moguća; što ju razlikuje od verbalne komunikacije i kakve sve to ima veze s područjem ljudske spoznaje - samo su neke od tema koje kruže ovim znanstvenim područjem. Drugim riječima, upravo zahvaljujući postojanju ikoničkih jedinica i pravila njihovog slaganja, moguće je, kako sugerira Krešimir Purgar, usporediti filmsku teoriju Sergeja Ejzenštajna i *Gospođice iz Avignona* Pabla Picassa. Ili, Ejzenštajnovu teoriju i kompjuterski generiranu trodimenzionalnu sliku, kako sugerira Lev Manovich u svojoj knjizi *The Language of New Media*. Primjera ne nedostaje, a svaki od njih u prvi plan interesa stavlja one aspekte slike koji se u odnosu na brze društvene i kulturne promjene čine najstabilnijim - riječju, nepromjenljivim.

Ovo je prvi godišnji katalog Galerije Galženica. Umjetnički katalog osobit je žanr. Ovaj koji držite u rukama hibrid je verbalnog i vizualnog medija. Nedostaju zvuk i pokret da bi hibridnost bila potpuna. Takvu, *cjelovitu hibridnost* obećavamo za slijedeću godinu.

Preface

Klaudio Štefančić

On the left wall of the curator office, where I am writing this text, there is Ivan Lesiak's gouache painting "Archer". A cubist-like male figure holds an undefined object, gun or bow, with the head bent down in the direction of the object, aiming at something outside the frame. Thin, partially torn and creased paper is protected within a massive frame with the painter's name and the information that it was painted in the period between 1962 and 1967 in the right top corner. Lesiak's painting is a typical example of a moderate modern art. The moderate modernism replaced the art autonomy of the bourgeois 18th century with social isolation of the late 20th century while the commodity-like quality of the easel painting was corrected with the representing the painting as a world of infinite imagination and unconditional freedom. Indeed, meaning of "Archer" keeps evading interpretation: the male figure's face refers to the antique art and Picasso's portraits, the fist to Léger's *constructive realism*, while the hair evokes a miniature romanticist mountain-landscape.

On the opposite wall, there are art posters, invitations, leaflets - printed material, miscellanies. Seen from the perspective of the moderate modernism, those belong to so-called applied arts that have a purpose, thus are not unconditionally free and imaginarily infinite. For example, a poster inviting audience to Sanja Iveković's exhibition at Kunstverein in Köln that shows a young woman's mesmerizing face, does not present the world of free imagination since the miniature text at the bottom of the poster sends the political message that condemns the fascist crime.

The ideal modernist classification as *pure* and *applied art* is blurred by the fact that we cannot say for sure whether the poster is a reproduction of an artwork with a purpose of promoting the exhibition, or the artwork itself - an public action. Namely, a young woman's face on the poster is one of the images that the artist used on the pages of Croatian magazines as a part of the 1998 project *Gen XX*. Unlike the enigmatic meaning of Lesiak's painting, we face the instability of the context in which Sanja Iveković's artwork is placed. In contrast to the art world, there is a world of marketing communication, in contrast to the easel painting, there is a media image and in contrast to culture, there is politics, etc.

This modernist dichotomy has been interpreted in many ways. One of the most common interpretations was the search for the epistomologic shift that would find new, unexpected meanings of the art and cultural images. In other words, instead of focusing on differentation of the images as the easel painting and printed material, the theoretical shift in approaching the image - *pictorial turn* - focused on discovering their origins, links and contacts.

We made the 2007 selection having all this in mind. Our intention was to confront different traditions of image representation in order to bring to light their hidden, often ignored relations and to highlight the current process of reconfiguration of the old presentational procedures in the context of post-socialistic society. We tried to answer the questions such as whether

the discourse of Vehabović's work in the treatment of easel painting and in using fantastic film-like motifs is closer to Marko Tadić's work or to Lesiak's "Archer". Are Kuduz's sequential portraits artistically or socially complex works in the context of photography and film culture or in the context of a tabloid? Do works of Kristina Lenard, Mare Milin and Gordana Pogledić Jančetić convey the same idea of human beauty? What role does technology of digital photography have in their works? Is the narration the constituent element of video art only, presented by Ana Hušman, or is a part of other works as well?

Such a wide range of questions, problems and their answers were almost symbolically presented in the essays written by Maša Grdešić and Krešimir Purgar. Each author supports one of the two dominant approaches to the visual study tradition. On one hand, there is an attempt to explain the image or culture of images as a network of relations between economy, politics, art, education etc. It claims that art is not an exclusive activity anymore and the artistic image is like any other image. In order to unveil its social and cultural meanings, we have to see it as an artifact that is a result of different contexts and of their overlapping, annulling and extension, rather than see it a self-sufficient early renaissance painting or easel fetish-like modernist painting determined by a specific context. According to Maša Grdešić, Mare Milin's photographs are artistically and socially relevant when seen as a hybrid of art and press photography, and can be fully understood with the help of both media and feminist theory for example. Therefore, they are somehow more relevant when sold at newsstand as a part of woman's magazine than when exhibited inside a gallery.

On the other hand, there is a tradition of approaching image as a specific medium, a particular way of communication that has its constituent elements, rules and history. This tradition studies the rules of iconic representation in different media (literature, film, music, newspapers, television, and computer), searching for specific as well as general characteristics of *an image as an image*, despite the historical context it finds itself in. Another important focus of interest is the way image affects a viewer. Some of the dominant questions are whether communication via image is possible; what differentiates it from verbal communication, and what is its relation to human comprehension? Krešimir Purgar thinks that due to existence of iconic elements and rules of their combination it is possible to compare Sergej Eisenstein's film theory and Pablo Picasso's "Les Mademoiselles D'Avignon". Similar to this, in his work "The Language of New Media" Lev Manovich compares Eisenstein's theory and a computer-generated three-dimensional image. There are many examples and each puts forward those aspects of image that seem the most stable and unchangeable in relation to social and cultural changes.

You are holding the first annual catalogue of the Galženica Gallery. The art catalogue is a specific genre and this one is a hybrid of verbal and visual media. It misses the sound and movement to make its hybrid-quality complete, and we are looking forward to completing it next year.

Izložbe 2007.
Exhibitions in 2007

1. 2. - 25. 2. 2007.

Igor Kuduz

Portreti
Portraits

Igor Kuduz diplomirao je na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti 1995. Izlagao je na više desetaka skupnih i samostalnih izložaba u zemlji (Zagreb, Poreč, Rijeka, Split, Dubrovnik, Slavonski Brod i drugi) i inozemstvu (Berlin, Tirana, Manchester, Aachen, Dessau, Bonn, Trst, Clermont-Ferrand, Graz, London i drugi).

Igor Kuduz graduated from Zagreb Academy of Fine Arts in 1995. He exhibited at numerous solo and group shows in Croatia (Zagreb, Poreč, Rijeka, Split, Dubrovnik, Slavonski Brod etc.) and broader (Berlin, Tirana, Manchester, Aachen, Dessau, Bonn, Trst, Clermont-Ferrand, Graz, London etc.).

igor.kuduz@scca.hr

—
Marina Viculin

Ne znam što su drugi zaključili o polaroidima, ali ja ih pamtim kao rupe. Polaroidi na neočekivan način ne bilježe vizualnu situaciju već samo progoreno vrijeme. Ovo sad zvuči vrlo literarno, iako to nije htjelo biti. Htjela sam samo napraviti bilješku da ne zaboravim. A nije mi jednostavno zapisati kako sam uočila što to na polaroidima ne vidim, zapisati sjećanje na ono što sam vidjela da ne vidim i zabilježiti način kako sam to vidjela.

Muči me oblik zapisivanja. I Igora Kuduza je ulovio medij. Ulovio ga je polaroid. Nema tu pomoći, da bi bilo arta moraš se dati uloviti. O onima koji se nisu htjeli uloviti ne znamo ništa pa čak ni to da se nisu dali uloviti.

Polaroidi Igora Kuduza bi htjeli biti neko bilježenje bez predznaka. Jednostavno: Pokaži mi se! Ali nemoguće se vratiti u nevinost. Kada Igor bira polaroid kao medij on zna što je odabrao. Dok se s jedne strane zaista želi odmaknuti od vizualizacije on s druge strane bira ovaj medij ne samo zato što je brz i neposredan već upravo i nadasve zbog njegove „progorene vizualnosti".

Zanima me kakvo je to značenje progorene vizualnosti, odakle dolazi njegova privlačnost. Rekla bih da je sama ograničena, nedefinirana narav polaroida gotovo erotičnija od Igorovih modela. Što hoću reći? Treba otkriti zašto polaroid ne donosi stvarnu vizualnu informaciju, zašto je bilješka rupe u vremenu. Cijela stvar važi naravno za ove 6.2 x 9.9 polaroide za kućnu upotrebu, oni drugi skupi velikih dimenzija svojim neponovljivim karakterom nose sasvim neku drugu priču. Ovi naši su vrlo oskudni i ograničeni, njihova je vizualna bilješka potpuno bazična i to ih čini poljem neograničenih asocijacija. Odbacuju suvišno, ali upućuju na ono što je van kadra, van kadra u prostor-vremenu! Dobro odabran medij!

Kamera je gotovo uvijek stajala iznad modela. Model, ili njih dvoje u interakciji, je u nekoj neočekivanoj manje ili više erotiziranoj situaciji. I to je struktura. Nešto što bi trebalo sličiti na autentičnu priču. A što se zapravo dešava?

Igor je želio oguliti slojeve, želio se riješiti vizualnog koda, želio je ogoliti bilježenje događaja, ili još bolje želio je ogoliti događaj bilježenja. *Oni* pod kamerom sami razotkrivaju sve. Ne treba im ni pitanja ni poticaja, svatko od njih već ima svoju vlastitu navijenost. Kada se kočnica oslobodi vrte se sami od sebe.

Možda bi ovdje ipak bilo pošteno preći u prvo lice jer svakome se od nas to može dogoditi. Mogli bismo to biti *mi* pod kamerom. Pokazujemo sve, i kako želimo da nas se vidi, i to kako gledamo, i s koliko snage možemo ući u suočavanje. Najbolje, najpreciznije i sasvim raskošno razotkrivamo se oku kamere u trenutku kada su nam sve mogućnosti prerušavanja velikodušno ponuđene. Stavimo masku na oči i potpuno se skinemo.

Razmišljam kako moj tekst naizgled okoliša, pred provokativnim scenama gdje djevojke kleče vezane lancima na podu nekog seks-shopa ja pričam o osobinama polaroida kao medija. Bojim li se direktno zarezati? Istina je da dok ovo pišem i ja se razotkrivam kao da klečim na podu pred okom kamere. Istina je da govorim skrivena iza male crne maske ali i to treba prihvatiti kao dio igre razotkrivanja. Bespogovorna iskrenost je najveća laž. Ne bojim se suočavanja s

provokativnim objektom reprezentacije već mi se taj ograničeni svijet polaroidne rupe zaista čini uzbudljivijim i erotičnijim od scene pred objektivom. To vjerojatno nije cijela istina, jer tu nastupa moje ograničenje. Naime, ni ja, kao ni Igor, ne mogu nevino ući u ovu priču.

Bez obzira na želje da oguli slojeve i prodre dublje pod kožu vidljivog, njegov kôd je, bio vizualan ili konceptualan, neizbježan i čitljiv. I moj kôd je čitljiv. Već čujem pitanja koja poput prvih kapi kiše bubnjaju po krovu: Postaju li ove sličice izlaganjem u galeriji umjetnost? Ili su one umjetnost već u trenutku kada ih radi umjetnik, jer ih inficiran znanjima ipak radi s konceptom? Jako zgodno, jer to su pitanja od kojih smo svi mi koji se time bavimo odavno odustali. No, kôd je neizbježan pa jedino što možemo činiti je razbijati ga, a čini se da ga razbijati možemo jedino umjetničkom praksom. Zato se bojim da nemamo izbora, moramo se dati uloviti.

***Portreti*, 2006/07., instant fotografija (dio fotografske instalacije)**
Portraits, 2006/07, instant photography (part of the photo installation)

—
Marina Viculin

I don't know what others have concluded about *Polaroids*, but I remember them as holes. *Polaroids*, in an unexpected manner, do not register a visual situation, but the burnt time itself. Now this sounds very literary, although that was not the intention. I just wanted a not, not to forget. But it isn't easy to write how I noticed what I do not see on *Polaroids*, write down the memory of what I saw not seeing, and note the manner in which I saw it.

I am troubled by the form of note. Igor Kuduz is also caught by the medium. Caught by the *Polaroid*. It can't be helped, if you want art you have to let yourself get caught. We know nothing of those who refused to get caught - we even don't know that they refused to get caught.

Igor Kuduz's *polaroids* wish to be a note without a notice. Simply: Show yourself to me! But it is impossible to return to innocence. When Igor chooses *Polaroid* as medium, he knows what he has chosen. While, on one side, he really wants to get away from visualisation, on the other, he chooses the medium not only because it is fast and direct, but exactly and primarily because of its "burnt-out visuality".

I am interested in the meaning of this burnt-out visuality, in where its attraction comes from. I would say that the very limited, undefined nature of *Polaroid* is almost more erotic than Igor's models. What am I trying to say? It should be discovered why a *Polaroid* brings no real visual information, why it is a registration of a hole in time. The whole thing goes, of course, for the 6.2 x 9.9 home-use *polaroids*; the other ones, expensive and large, with their unique character, have a different story all together. Ours are very limited and scarce, their visual note is completely basic, and that makes them the area of unlimited association. They throw away the surplus, but indicate what is beyond the cadre, beyond the cadre in space/time! Well-chosen medium!

The camera was almost always above the model. The model, or two models in interaction, in an unexpected, more or less eroticised situation. And that's the structure. Something that should resemble an authentic story. But what really happens?

Igor wanted to scrape off the layers, to get rid of the visual code, to nudify the notation of events, or, better, to nudify the event of notation. ***Those*** under the camera uncover everything on their own. They need no questions nor incitement, each of them already has their own winding up. Once the brake is loose, they roll on their own.

Perhaps it would be fair here to pass into first person, because it can happen to any of us. It could be us under the camera. Showing everything, how we want to be seen, how we see, how strongly we enter into face-off. The best, the most precise and completely luxuriously, we uncover ourselves to the eye of the camera at the moment when all options of masquerading are generously on offer. We put a mask over our eyes and go completely in the nude.

I'm thinking how my text seems to hesitate; before the provocative scenes where girls kneel in chains on the floor of a sex-shop, I talk about the characteristics of *Polaroid* as a medium. Am I

afraid to take a direct cut? It is true, while I'm writing this, I uncover myself, too, as if I were kneeling on the floor before the eye of the camera. It is true that I'm speaking hidden behind a small black mask, but that should be taken as part of the uncovering game, too. Unconditional honesty is the biggest lie. I am not afraid of facing the provocative object of representation, it's just that the limited world of a *Polaroid* hole truly seems more exciting and erotic to me than the scene before the camera. It is probably not the whole truth, because this is where my limit comes forward. Namely, like Igor, I cannot enter this story innocently, either.

Regardless of the wish to scrape off the layers and penetrate deeper under the skin of the visible, his code, either visual or conceptual, is inevitable and legible. My code is legible, too. I can already here questions drumming on the roof like first drops of rain. Do the little pictures become art by exhibition in a gallery? Or are they art at the moment when an artist makes them, because, infected with knowledge, he makes them with a concept, after all? Very nice, because those are questions upon which we who deal in it have given up long ago. But code is inevitable, and the only thing we can do is to break it, and it seems we can only break it through artistic practice. That is why I fear we have no choice, we have to let ourselves get caught.

Portreti, 2006/07., instant fotografija (dio fotografske instalacije)
Portraits, 2006/07, instant photography (part of the photo installation)

14. 3. - 8. 4. 2007.

Marko Tadić
Storyboards

Marko Tadić dobitnik je Prve nagrade na Salonu mladih u Sisku 2001. godine i Nagrade salona mladih održanog 2006. u Zagrebu.
Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Firenzi 2006. godine. Izlagao je na dvije samostalne izložbe u Zagrebu i na desetak izložba u zemlji i inozemstvu (Firenca, Sisak, Ljubljana, Beograd). Trenutno priprema nastup na skupnoj izložbi u Nottinghamu u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Marko Tadić won the winning award at the 2001 Young Artists Salon in Sisak as well as the 2006 Young Artists Salon's award in Zagreb. In 2006, he graduated from the Fine Arts Academy in Florence. He has had two solo exhibitions in Zagreb and dozens of the exhibitions in Croatia and abroad (Florence, Sisak, Ljubljana, Belgrade). He is preparing for the group exhibition in Nottingham, organized by the Museum of the Modern Art from Zagreb.

markotadicus@yahoo.com

Pejzaži, *de facto*, slike — stolovi...

Ana Dević

Radovi Marka Tadića realiziraju se kao hibridne forme na razmeđi slikarstva, grafita, kolaža, fotografija, objekata, ambijentalnih instalacija…Popularna kultura, dnevničko-sakupljačka strast, interes za svakodnevicu, kolažiranje disparatnih materijala, upotreba motiva i citata iz najrazličitijih izvora, sklonost dekorativnom, kiču i transformaciji - neke su od odrednica autorovog rada. Slikajući i kolažirajući na odbačenim, jeftinim ili neobičnim predmetima (Serija *Household*, Galerija Nova, Zagreb, 2003; Serija *Suveniri*, Galerija Josip Račić, Zagreb, 2005. etc.) Marko kontinuirano, uz propitivanje statusa umjetničkih i svakodnevnih objekata, istražuje i vizualne potencijale montaže različitih elemenata u začudne cjeline. Intervenirajući na neobičnim podlogama, poput plastičnih tanjura, drvenih kuhinjskih dasaka, jeftinih podložaka ili staromodnih zidnih suvenira ili pak dijapozitiva, Marko je posljednjih godina razvijao različite "sliko-objektne" forme specifične bastardne ikonike: atraktivan koloristički grafizam spaja se s fragmentima riječi i rečenica, brojeva, grafita, idioma, pop citata, oblikujući tako apsurdne, dvosmislene slogane i začudne sliko-verbalne kombinacije.

Značenje tih motiva uvijek ostaje nefiksirano, neuhvatljivo, dvosmisleno.

Iako pogled promatrača ponajprije plijene ti neobični likovi, fragmenti riječi i znakova bez mogućnosti jasnog očitovanja, često je sama pozadine ključna za realizaciju mnogih autorovih radova. Na likovnoj razini ti se odnosi često realiziraju pretapanjem, kontrastiranjem integracijom pozadine i prednjeg plana. Dok su primjerice serije oslikanih plastičnih tanjura koristile originalnu podlogu kao fizičku pozadinu, *Suveniri* su otišli korak dalje; postojeća vizualna pozadina dekorativnih drvenih ploča -staromodnih suvenira gradova i turističkih lokacija - koristi se u igri skrivanja; izvorni prikazi bivaju transformirani, preslikani do neprepoznatljivosti s tek pokojim vizualnim elementom integriranim u novu sliku.

Iako je u najnovijoj seriji *Storyboards* pozadina slike svedena na elementarnu razinu, upravo ona igra važnu ulogu, nije riječ samo o autoreferencijalnosti (naime upravo takve prefabricirane drvene ploče autor koristi u svakodnevnom životu kao radnu stolnu površinu po kojima često usput crta) već i o otkrivanju praznine. Dok je u ranijim radovima prevladavao uglavnom bestežinski *horror vacui* i manje više jasan princip kolažiranja, *Storyboards* nam otkrivaju prostore praznine. Taj je prostor slikarske prirode; mjestimično neoslikane, prazne dionice grube, drvene strukture ploče, indiciraju tlo i smještaju tako motive ovih slika u žanr pejzaža. Pejzaž shvaćen kao široki pojam (svakodnevica, socio- pejzaž etc.) može biti primijenjen kao temeljno žanrovsko određenje mnogih Markovih radova. No, *Storyboards* ne prikazuju tlo, već njegov gubitak, fingirajući prazninu, govore o anonimnom, ispražnjenom poharanom teritoriju - znaku.

Naslov *Storyboards* referira na doslovnu prirodu materijala ali i grafičke sekvencijalno-narativne prikaze koji se koriste pri produkciji stripova ili filmova. No, dok izvorna *storyboard* tehnika služi tome kako bi čim zornije predočili neku akciju ili

narativ, Markovi prikazi suprotne su prirode. Sastavljene od disparatnih fragmenta koji odražavaju ne samo urbani kontekst svakodnevice, elemente filmske i strip estetike, ikonografiju suvremenog dizajna, mode, muzike, različitih shema iz neobičnih priručnika, Marko ovom serijom referira i na različite povijesne, likovne i književne izvore koji pokrivaju širok teren od klasika književnosti i slikarstva do dječjih bajki.

Citati su fragmentarni, mogućnosti i nemogućnosti iščitavanja date su tek u nagovještajima, naracija je iščašena, a tek naoko zaigrana struktura krije scene koje evociraju različite ikonografske asocijacije koji nas primjerice mogu podsjetiti na fantazmagorične prikaze Hieronymusa Bosch ili pak stepenasto oblikovanje pejzaža Pietera Bruegela. *Storyboards* možemo očitavati i kao smjele, suvremene prefiguracije nekih klasičnih umjetničkih motiva, poput prikaza godišnjih doba u pejzažu, srednjovjekovnim kalendarima ili prikaza geneza i sl. Imaginarnim i začudni *Storyboards* pejzaži istodobno pričaju priče-fragmente o postanku i smaku svijeta.

Landscapes, *de facto*, painted desks…

Ana Dević

Marko Tadić's works are hybrid forms that challenge the status of art, everyday objects and their use, as well as decorative and symbolical functions. They emerge from overlapping of painting, graffiti, collage, photography, objects and ambient installations, and are determined by the element of privacy, collecting passion, interest in the everyday, and tendency towards decorative, kitsch and transformation. He often paints and combines rejected or cheap objects such as plastic plates, wooden kitchen boards, pads and found objects ("Household" series, Nova Gallery, Zagreb, 2003; "Souvenirs" series, Josip Račić Gallery, Zagreb, 2005 etc.). His paintings/ objects develop a specific iconography that brings together the attractive colouristic graphics and fragments of words and sentences, numbers, graffiti, idioms, as well as pop quotes ending up in absurd slogans and surprising image-verbal combinations.

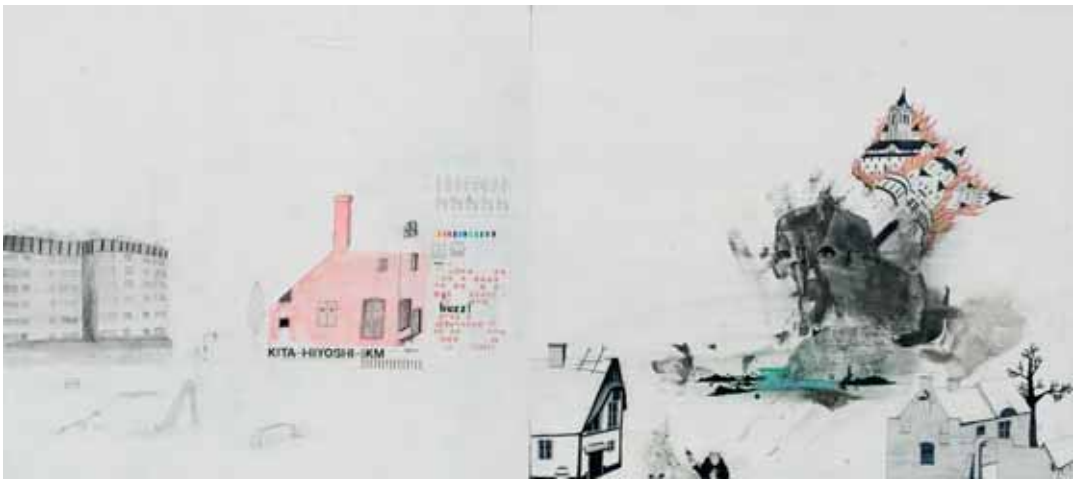
The meaning of the motifs remains elusive and ambiguous.

Even though unusual forms, fragments of words and signs attract observer's attention, the key to realisation of many of these works is background. In visual-art terms, the artist uses blending, contrasting and integrating the foreground and background. While in the series of painted plastic plates he uses the original background, with "Souvenirs" he takes one step further. The existing visual background of decorative wooden board of standard souvenirs becomes a part of a seek and hide game: the original illustrations, with some visual elements integrated in the new painting, are transformed and printed over to the point of unrecognizable.

In the latest series "Storyboards", the background is reduced to an elementary level. Still, it plays an important part not only due to auto reference to the prefabricated boards that the artist uses in his everyday life as a working surface, but also because of discovery of a void. Weightless horror vacui and more or less evident principles of collage used to dominate the surface but "Storyboards" are all about blank spaces. The blank spaces are unpainted parts of a coarse wooden board that evoke ground and thus make these works a part of the landscape painting tradition. In a wider sense, landscape can be seen as a basic genre of many of Marko Tadić's works (everyday life, socio-landscape etc.). However, "Storyboards" do not represent ground but its loss and by simulating the blankness, they tell a story of anonymous blank devastated territory - sign.

The title, "Storyboards", refers to real features of the used material, but also to the graphical narrative sequences used in the process of comic or film production. While the original storyboard technique is used to illustrate an action or narration as realistic as possible, Tadić's illustrations are of a different kind? His colourful collages made of disparate fragments reflect the urban context of everyday life, elements of film and comic aesthetics, iconography of contemporary design, fashion, music, and various schemes taken out of unusual manuals. He also refers to different historical, artistic and literary sources in a wide range from classical literature and painting to fairy tales.

The quotes are fragmental with limited possibilities of reading the indication, narration is dislocated and deceptively playful structure hides the scenes evoking iconographical associations of phantasmagorical scenes of Hieronymus Bosch's paintings or step-like landscapes of Pieter Bruegel. We can read "Storyboards" as bold, modern prefigurations of some classical art motifs such as four seasons landscapes in medieval calendars or genesis. Therefore, the imaginary and extraordinary "Storyboards" landscapes tell fragmental stories about the beginning and the end of the world.

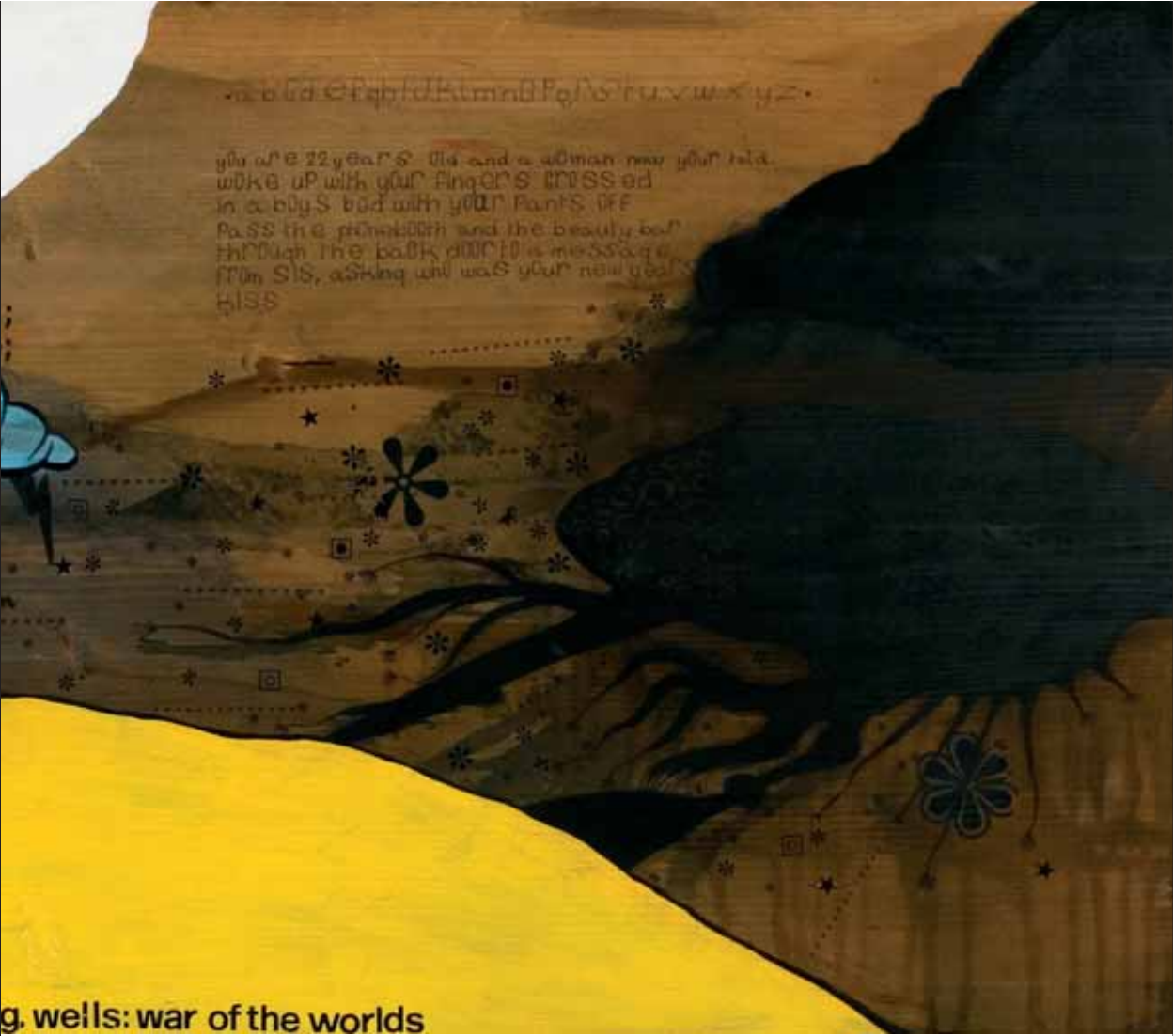


Storyboards, 2007., kombinirana tehnika na drvetu, 50x120 cm
Storyboards, 2007, mixed media on wooden panel, 50x120 cm

Storyboards, 2007., kombinirana tehnika na drvetu, 60x100 cm
Storyboards, 2007, mixed media on wooden panel, 60x100 cm

I can see it.
BATA
MEVIN:
I'm about to be
MOШКА

Storyboards, 2007., kombinirana tehnika na drvetu, 40x100 cm
Storyboards, 2007, mixed media on wooden panel, 40x100 cm


you are 22 years old and a woman now you told
wake up with your fingers crossed
in a boys bed with your pants off
pass the prohibition and the beauty bar
through the back door it's message
from sis, asking why was your new year's
kiss
g. wells: war of the worlds

17. 4. - 6. 5. 2007.

Zlatan Vehabović

Sjever
North

Zlatan Vehabović mladi je zagrebački slikar, koji je 2006. diplomirao slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Za svoj je rad primio nekoliko nagrada i priznanja od kojih treba istaknuti prvu nagradu na natječaju Erste banke održanog 2005. godine u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu i drugu nagradu na natječaju Essl Award 2007.

Zlatan Vehabović was born in Banjaluka (Bosnia and Herzegovina). In 2006 he graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb. Among various awards he received Erste Bank Award For Young Artists in 2005 and Essl Award in 2007. He lives and works in Zagreb.

zlatan.vehabovic@yahoo.com
www.weakersoldier.blogspot.com

Saturnova djeca u kostimu zeca

Leila Topić

„U ovim vremenima kao da uopće ne znam što hoću, možda čak i ne želim ono što znam, a želim ono što ne znam".

(Marsilio Ficino u pismu prijatelju)

Donnie: "Why do you wear that stupid bunny suit?"
Frank: "Why are you wearing that stupid man suit?"

(Richard Kelly, iz filma *Donnie Darko*, 2001)

Već od ranih samostalnih izložbi, poput one "6 kilometara" održane 2006. u Galeriji SC, Zlatan Vehabović je pokazao mnogo više od korektnosti prikaza kompozicije i slikarske tehnike. Već onda bila je riječ o cjelovitom, tematski i tehnički zaokruženom ciklusu u kojem su slike velikih dimenzija bile sastavljene od 12 do 15 manjih, kromatski prigušenih platana nastanjenih, kako umjetnik bilježi, figurama postavljenim u određene odnose a koje su se mogle povezati sa slikama svakodnevice ili, pak, arhivom slika iz povijesti umjetnosti

Izbjegavajući se odrediti u precizno određenoj temi, izložbu je zamislio poput *filmske glazbe* koja ne ilustrira ali evocira određene uspomene, ostavljajući, pri tome, gledatelju, da odabere *vlastiti film.*

U novom ciklusu slika *Sjever*, izazov umjetniku, kako sam navodi, jest daljnje "pokretanje unutarnjeg svijeta" promatrača odabirom motiva i protagonista uz opetovanu želju za pokretanjem *lavine individualnih filmova*. Slikarska disciplina još je čvršće definirana, a elementi koji tvore izvorni Vehabovićev stil još su jače istaknuti; pješčana podloga platna koja mu daje taktilne kvalitete, horror vacui stvoren ponavljajućim uzorkom, te konstruiranje monumentalnih dimenzija slike od platna manjih dimenzija. No, *novum* ciklusa *Sjever*, čini se, jest iskorak u atmosferu nelagode što je postignuta uz pomoć nekoliko čimbenika. Naime, umjetnik odabire motiv djece i smješta ih u hibridne i fantastične prostore koji nisu niti prirodni niti urbani, već zagonetni i tuđi. Inkarnat kao i odjeća prikazanih dječjih figura je uglavnom ohlađene plave ili sive boje, a platnom dominiraju hladne, glatke, svijetle i *otrovne boje*. K tomu, premda su likovi prikazani u određenim dječjim radnjama, njihove su geste iščašene, a narav odmaknuta i turobna.

Sigmund Freud, jedan od ključnih otkrivača koncepta nelagode 1919. godine je u eseju *Das Unheimliche*, protumačio nelagodu kao *nešto skriveno ili poznato što je prošlo kroz proces potiskivanja, i ponovo se pojavilo u drugačijem obliku.*Upravo je ta kvaliteta nelagode, odnosno nečega što je bilo blisko i prisno, a potom postalo zastrašujuće, jedna od karakteristika Vehabovićeva *Sjevera*. Situacije u kojoj se nalaze djeca Vehabovićevih slika, poznate su, a zapravo se ne mogu definirati. Naime, oni su *zamrznuti* u radnjama koje su naizgled bliske, međutim posjeduju izvjesnu demonsku unutarnju logiku postojanja. Smrtno ozbiljan dječji lik stoji pred gledateljem, autistički *genijalan*, s licem koje zapravo frustrira svojom nečitljivošću i neprozirnošću. Na drugoj slici su likovi uhvaćeni u igri, no lice jednog od protagonista resi groteskni grč, radije nego bezazleni osmjeh. Fantastičan krajobraz u kojem Vehabović smješta figure

dodatno uspostavlja nelagodu jer je riječ o vječnoj sadašnjosti, ne postoji stabilno uporište koje bi moglo učvrstiti odnosno osigurati smještenost u preciznu vremensko-prostornu odrednicu, a i sam naslov ciklusa dovoljno je "apstraktan" te ne dopušta referentna uporišta u konkretnom prostoru. Bezdomnost likova i čitava atmosfera ciklusa podsjeća na kultni film Richarda Kellyja *Donnie Darko* iz 2001. u kojemu problematični i karizmatični naslovni lik ima vizije čudovišnog antropomorfnog zeca što ga uvodi u niz bizarnih događaja s iskupiteljskim ciljem da spasi svijet od uništenja. Cijena opstanka svijeta jest smrt Donnija Darka, breme s kojim se on, , posve opravdano, ne želi suočiti, osobito ne na svjesnoj razini. No, ono što povezuje *Sjever* s darkerskim Kellyjevim filmom jest osjećaj nelagode zbog nemogućnosti potpunog razumijevanja djela, budući da se neki od ključnih elemenata ne mogu objasniti. U filmu se objašnjava samo način na koji se stvari odvijaju, ali razlozi zbivanja ostaju nepoznati. Vehabović također smješta likove u tjeskobnu neizvjesnost (ispred zida, na pozornici ispred crvenog zastora, u labirintu pravokutnih tijela ili lebdeći iznad šume) bez ikakvog očitog povoda, a likovi, i kada nisu frontalno okrenuti prema gledatelju, ostavljaju dojam nepovjerenja spram svega u materijalnom svijetu.

Čimbenici nelagode posljednjeg Vehabovićeva ciklusa, od odabira *trule* palete inkarnata, izmještenosti središta kompozicija, začudne svijetlosti slika, lebdeće figure, nedokučivosti gesti koja je u suprotnosti s nježnom dječjom dobi, bliski su predstavljanju svijeta poremećena poretka kakvu poznaje manirizam. Nejasne slutnje poremećaja, eterične figure i njihova odvojenost u polju slike, boje koje su hladne, s mnogo bjelkastih, svijetloplavih i žutih nijansi čine portrete saturnove djece, osviještenih, starmalih likova koji su prepoznali deformacije epohe, iznašli mehanizme za nošenje „iskupiteljskog" tereta na svojim leđima, ali ih jednostavno nije briga.

Saturn's children in the bunny suit

Leila Topić

"In these times I don't know what I want, maybe I don't want what I know and I want what I don't know."

(Marsilio Ficino in a letter to his friend)

Donnie: "Why do you wear that stupid bunny suit?"
Frank: "Why are you wearing that stupid man suit?"

(Richard Kelly, "Donnie Darko", 2001)

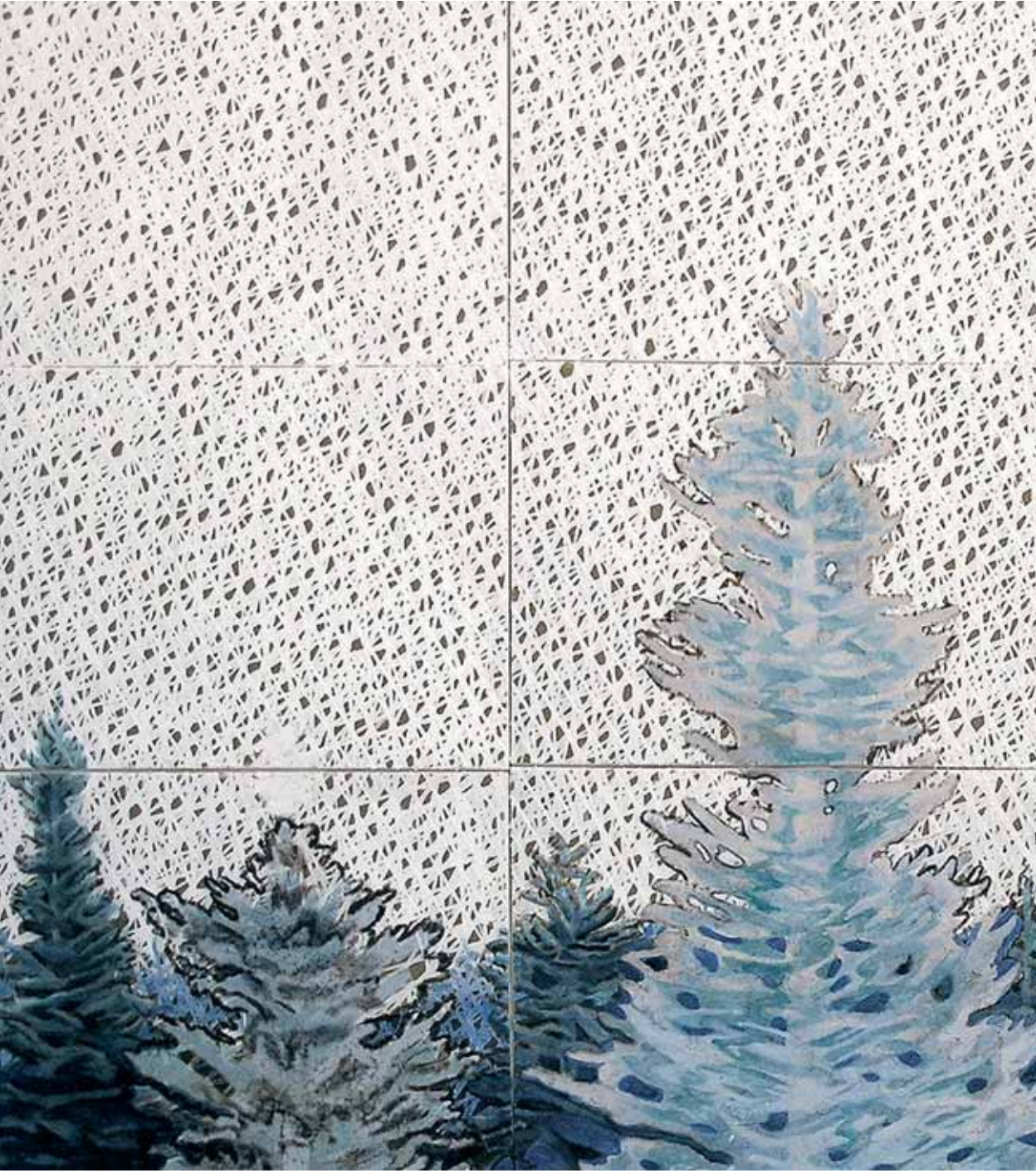
Since his first solo exhibitions, such as the 2006 exhibition "Six Kilometres", Zlatan Vehabović has showed far more than correctness of composition and painting technique. Even then, he presented thematically and technically coherent cycle of large-scale formats composed of 12 to 15 smaller chromatically dull canvases, inhabited by the figures borrowed from the everyday life or art history archive. The artist conceived the thematically vague exhibition as a soundtrack music that did not illustrate but evoked certain memories, thus letting a viewer to choose his/ her own film.

With this constant desire to launch the avalanche of individual films, in the latest cycle "North" the artist keeps challenging himself to "stir the inner worlds" of the viewers through a careful choice of motifs and characters. His style is more defined and the original elements more emphasized: sand-like surface of the canvas, horror vacui resulting from a repeating pattern and monumental dimensions composed of smaller canvases. However, the new element of the "North" cycle is the atmosphere of unease. The artist achieves this by putting the motif of children in hybrid fantastic spaces that are neither natural nor urban but enigmatic and strange. He paints their skin and clothes in cold blue or grey hues while the cold, smooth, bright and poisonous colours dominate the rest of the composition. Although the figures are presented in children-like actions, their gestures are twisted and their characters distant and melancholy.

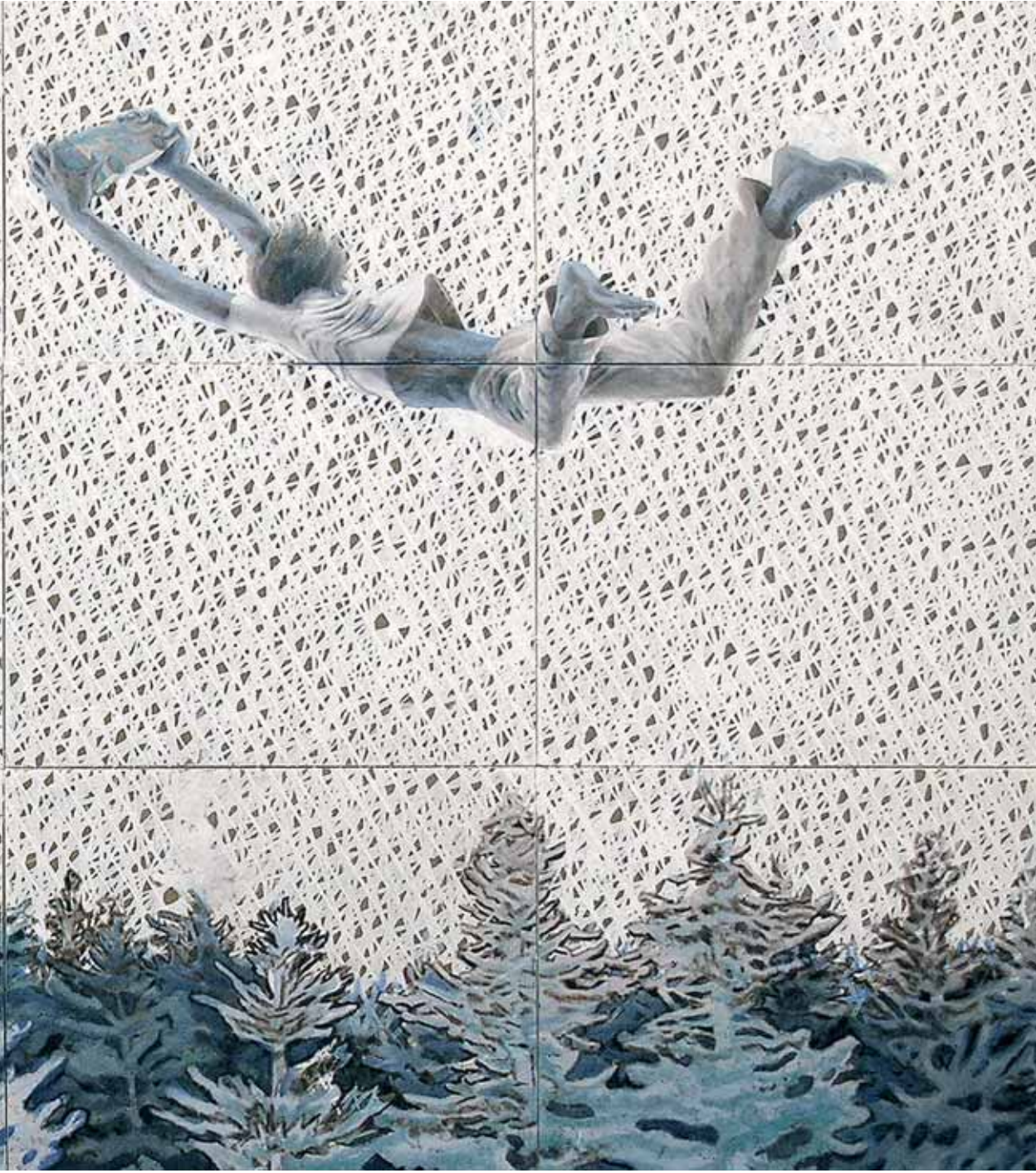
In his essay "Das Unheimliche" (1919), Sigmund Freud, one of the founders of the concept of unease, described it as something hidden or known that underwent the process of suppression and emerged in different form. It is a sense of unease, something that used to be close and personal but became frightening, that characterizes the "North" cycle. The situations in which children on the paintings find themselves are familiar but cannot be defined. They are frozen in deceptively familiar actions but contain a demonic inner logic of existence: a deadly serious child stands in front of a viewer with a dull and mask-like face; among the figures playing, there is a protagonist with a grotesque cramp rather than innocent smile on his face. The fantastic landscape surrounding figures adds to the atmosphere of unease of a never-ending present. There is no stable foothold or spatiotemporal definiteness and the rather abstract title does not provide a frame of reference. Homelessness of the characters and the atmosphere of the cycle remind of the cult film "Donnie Darko", 2001, directed by Richard Kelly. Donnie Darko, a problematic but charismatic leading character, has visions of a monstrous

anthropomorphic bunny that leads him into the series of bizarre situations with a redeeming aim to save the world from destruction. The price of survival is Donnie Darko's own death and his consciousness cannot bear the burden. The link between Vehabović's cycle and Kelly's film is a sense of unease resulting from the viewer's inability to understand fully some of the key elements that remain unexplained. Kelly's film narration unwinds only the sequence of events but not their driving force. Vehabović locates his figures in the situations of uneasy suspense with no apparent reason (facing the wall, on the stage in front of the red curtain, in labyrinth or floating above the wood). Even when characters face the viewer, they leave the impression of total crisis of confidence.

Vehabović uses particular elements to create the unease that are similar to the mannerist representation of the world disorder: "rotten" skin colour, dislocation of the compositional centre, extraordinary light, floating figures, awkward gestures in opposition to gentleness of childhood. Heavy with foreboding, ethereal and detached from the surrounding, painted in cold colours with whitish, light blue and yellow hues, these figures are the portraits of Saturn's children. They are precocious children who are aware of the age deformations and thus have invented mechanisms for carrying "redeeming" burden on their back. Still, they seem to be disturbingly indifferent.



Sjever, 2007., kombinirana tehnika, 180x320 cm
North, 2007, mixed media on canvas, 180x320 cm



Sjever, 2007., kombinirana tehnika, 180x320 cm
North, 2007, mixed media on canvas, 180x320 cm

Sjever, 2007., kombinirana tehnika, 180x320 cm
North, 2007, mixed media on canvas, 180x320 cm

9. 5. - 31. 5. 2007.

Mare Milin

A strana, B strana
A-side, B-side

Mare Milin apsolventica je studija dizajna na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu, fotografkinja i redateljica video spotova. Kao fotografkinja surađivala je s brojnim časopisima i magazinima, kao što su Arkzin, Nomad, Godine nove, Playboy, Cosmopolitan, Elle, Story, Mila i drugi. Izlagala je na više desetaka grupnih i samostalnih izložaba u zemlji i svijetu. Za svoj je rad nagrađena Nagradom na bijenalu fotografije u Zagrebu 1995. i Prvom nagradom na salonu fotografije u Zadru 2000. godine.

Mare Milin is a photographer and director of music videos from Zagreb. As the photographer she has cooperated with a number of Croatian magazines, such as: Arkzin, Ultra, Mila, Story, and Croatian issues of Cosmopolitan and Elle. Since 1999, she has worked as a photographer on many advertising campaignes. During March and April 2006 she was an artist in residence in 18th St Arts Center, Santa Monica (USA). She was awarded in 1995 at The Biennale of Photography in Zagreb and in 2000 at The Salon of Photography in Zadar (Grand Prix).

marija.milin@iskon.hr

—
Klaudio Štefančić

Naziv izlozbe *A strana, B strana* upućuje na složeni proces produkcije modne fotografije. Taj se proces sastoji od grupnog rada nekolicine stručnjaka, među kojima je fotograf / fotografkinja tek jedan od više ili manje ravnopravnih članova. Stilist ili stilistica, urednik ili urednica, vizažist ili vizažistica, scenografkinja ili scenograf, maneken ili manekenka, izvršna producentica ili producent, fotografkinja ili fotograf - su ljudi koji u konačnici određuju izgled editorijala, izbor snimljenih fotografija, ljepotu onoga što gledate i onoga što ćete možda kupiti. *A strana* je ono što vidite kada kupite neki od modnih magazina: fotografije, odjeću, ljude koji ju nose i slično. *B strana* je ono što ne vidite: fotografije koje nisu ušle u tiskano izdanje, iako je ponekad fotograf / fotografkinja upravo njih držao / držala uspjelim.

Modna fotografija dijeli svoje početke s drugom fotografskom vrstom, tzv. dokumentarnom ili novinskom fotografijom. Naime, i jedna i druga nastaju i razvijaju se zahvaljujći potrebama isprva tiskanih, a potom i elektronskih, odnosno digitalnih masovnih medija.

Za razliku od dokumentarne fotografije, modna je fotografija slobodnija u izboru i kombiniranju različitih estetskih, formalnih i društvenih pristupa fotografskoj umjetnosti. To ne znači samo da modna fotografija radi s različitim žanrovima, kao što su portretna, pejzažna, eksperimentalna ili erotska fotografija na primjer, nego i s različitim društvenim kodovima (fotografske) umjetnosti, koji se kreću od koncepta originalnosti i individualnog izražavanja obilježenog umjetničkom kreacijom, do koncepta tehničke izvrsnosti i kolektivnog rada obilježenog primjerice tzv. amaterskom posvećenošću tehnologiji.

Modnu fotografiju, također, obilježava grupni rad, ali ne onaj određen amaterskom ljubavlju prema susretu čovjeka i tehnologije. Grupni rad modne fotografije određen je zahtjevima modnog i medijskog tržišta. Ti su zahtjevi višetruki i odnose se na izvrsnost, originalnost, poznavanje povijesti fotografije kao dijela povijesti umjetnosti, poznavanje tehnologije, kulture određenog vremena i slično. Unatoč odstupanju od romantičke ideje autonomnog, različitim društvenim ugovorima nesputanog pojedinca, koji odnos prema sebi i svijetu koji ga okružuje izražava uz pomoć kamere, modni fotograf kao dio *industrije ljepote* nije lišen slobode da bude kreativan, u tradicionalno-umjetničkom značenju riječi. Iako determiniran različitim uvjetima uglavnom ekonomske prirode, kreativnost modnog fotografa ili modne fotografkinje leži, čini mi se, u mogućnosti da se služi različitim fotografskim strategijama, umjetničkim stilovima i općenito različitim kulturnim konvencijama (od spolnih do umjetničkih). Modni fotograf može biti neka vrsta *plaćenika ljepote* i u tome je preteča suvremenih dizajnera, koji oblikuju gotovo sve: od stranice i ekrana do identiteta i povijesti.

Paradoksalno, što je više u industriji, modni fotograf je originalniji; što je više u prošlosti, to su mu fotografije zavodljivije; što je hermetičniji to se proizvodi koje snima bolje prodaju.

The title of the upcoming exhibition, "A-side, B-side", refers to the complex process of the fashion photography production which is a result of the teamwork of experts. Not only a photographer, but also a stylist, an editor, a makeup artist, a set designer, a model and a producer, design the editorial, choose photographs and create the beauty that may attract you to buy what you see. "A-side" is what you actually see when you buy a fashion magazine: photographs, clothes, models etc. "B-side" is invisible to the readers' eyes, for example the photographs that did not end up printed in the magazine despite the photographer's opinion on their quality.

The fashion photography is a hybrid genre that has the same origin as a so-called documentary i.e. press photography. Namely, both emerged and developed as a constituent part of, at first printed, then electronic, and finally digital mass media.

Unlike the press photography, the fashion photography has more freedom in selecting and combining various aesthetic, formal and social approaches to the art of photography. Not only has the fashion photography dealt with different genres (portrait, landscape, experimental or erotic photography) but also with different social codes of art, ranging from the concept of authenticity and individuality to the concept of technical excellence and teamwork underlined with the amateur dedication to technology.

The teamwork that produces the fashion photography is not marked by an amateur love for the encounter of man and technology but by the demands of fashion and media markets. Those demands include excellence, inventiveness and knowledge of the history of photography, technology and culture. Despite moving away from a romantic idea of autonomous individual, free from social contracts, who uses camera to express the relations with self and the world around, a fashion photographer as a part of the "beauty industry" is free to be creative. Although determined by mostly economic demands, creativity lies in the possibility to use different strategies, styles and cultural conventions (gender-related as well as artistic). The fashion photographer is a "beauty hireling" and thus a predecessor of contemporary designers who give form to almost everything, ranging from a single page and screen to identity and history.

Paradoxically, the more fashion photographer is involved in the industry the more original he/she is; the more he/she goes back in the past, the more seductive photographs are; the more he/she is hermetic the better products sell.

časopis *Elle*, jesen 2006., Gradska kavana, Zagreb
Elle magazine, autumn 2006, Gradska kavana, Zagreb

Model Model
Mateja Penava
Urednik Editor
Saša Joka
Stilist Styling
Saša Joka
Šminka Make up
Sandra Marković
Frizura Hair style
Milena Marić
Asistent Assistant
Robert Bolarić
Retuš Image postproduction
Iron-i-ja

časopis *Gala Style*, proljeće 2007., Apartman Coco Chanel, Pariz
Gala Style magazine, spring 2007, Coco Chanel Apartment, Paris

Model Model
Emma Booth
Urednik Editor
Petra Grčić-Grgičević
Stilist Styling
Petra Grčić-Grgičević i Chanel
Šminka Make up
Dominique Papadopoulos
Frizura Hair style
Christelle Ribeiro
Asistent Assistant
Timothee Desgraupes
Retuš Image postproduction
Iron-i-ja

časopis *Elle*, ljeto 2006., Barbariga, Istra
Elle magazine, spring 2006, Barbariga, Istria

Modeli Models
Vanja Rupena I Luka Erkič
Urednik Editor
Saša Joka
Stilist Styling
Romano Decker
Šminka Make up
Sandra Marković
Frizura Hair style
Milena Marić
Retuš Image postproduction
Iron-i-ja

Ines Matijević rođena je 17. siječnja 1982. u Osijeku. Završila je 2000. Školu primijenjenih umjetnosti i dizajna u Zagrebu, kada je upisala Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu, usmjerenje grafike, i diplomirala 2005. Kao dobitnica stipendije CEEPUS, 2003. je pohađala jedan semestar na Sveučilištu Indiana u Pennsylvaniji (IUP, Indiana, PA, SAD). Zaposlena je u zvanju asistenta na Učiteljskom fakultetu u Osijeku.

Ines Matijević was born on January 17, 1982 in Osijek, Croatia. In 2000, after graduating from the School of Applied Arts and Design in Zagreb, she enrolled in the Fine Arts Academy in Zagreb with a major in Printmaking and graduated in 2005. In 2003 she won the CEEPUS scholarship to attend the Indiana University of Pennsylvania for one semester (IUP, Indiana, PA, USA). She currently works as an assistant at the Teacher Training College in Osijek.

ines_matijevic@yahoo.com

Renata Poljak je diplomirala je na Umjetničkoj akademiji u Splitu, postdiplomski studij završila na Likovnoj akademiji E.R.B.A.N. U Nantesu. Dobitnica je više međunarodnih nagrada. Izlaže od 1997. godine.

Renata Poljak graduated at Art Academy in Split and made her MA at E.R.B.A.N., Nantes, France. She won several international art awards. She has been exhibiting her work since 1997.

renatapoljak@free.fr

5. 6. - 1. 7. 2007.

Nagrada Radoslav Putar
Finale 2007.
Radoslav Putar Award
Finals 2007

www.nagradaputar.scca.hr/hr/award.html

Maja Marković je završila je školu primijenjenih umjetnosti i dizajna i studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, nakon čega studijski boravi u Ljubljani na Akademiji za likovnu umjetnost, na Odsjeku za oblikovanje kod prof. I. Paika.
Trenutačno je apsolventica na Nastavničkom odjelu u klasi prof. A Rašića.

Maja Marković has completed her education at School of Applied arts and Design in Zagreb, and has studied at Fine Arts Academy in Zagreb. Afterward she has spent three months in Ljubljana, Slovenia, at the Fine Arts Academy, Design department, in the class of prof. I. Paik. Currently she is completing her studies at Fine Arts academy in Zagreb, class of prof. A. Rašić.

mamarkovic@gmail.com

Vedran Perkov je diplomirao na Umjetničkoj akademiji Brera u Milanu. Radi kao viši asistent na Odsjeku slikarstva Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu. Samostalno izlaže od 1997. u Hrvatskoj i u inozemstvu.

Vedran Perkov graduated painting at Art Academy Brera in Milan, Italy. He is now teaching at painting department of Art Academy at Split University.
He has been exhibiting his work since 1997 in Croatia and abroad.

vedran.perkov@gmail.com

Nagrada Radoslav Putar
Finale 2007.

Nagradu Radoslav Putar za mlade likovne stvaraoce ustanovio je prije šest godina zagrebački Institut za suvremenu umjetnost u suradnji sa partnerima iz inozemstva, Foundation for Civil Society, Trust for Mutual Understanding i SCCA Slovačka. Nagrada je namijenjena mladim likovnim umjetnicima do 35 godina starosti. Nagrada se dodjeljuje za umjetnička djela realizirana u posljednje dvije godine.

Nagrada nosi ime Radoslava Putara, istaknutog povjesničara umjetnosti, kritičara i kustosa koji je svojim radom bitno usmjerio hrvatsku kulturnu scenu prema suvremenom likovnom jeziku. Njegov rad važan je i s društvenog aspekta jer je promovirao ideje demokracije i zagovarao dijalog, toleranciju, slobodu izražavanja i otvorenost prema drugim kulturama. Danas je teško zamisliti u kojoj mjeri je njegov rad bio herojski, a sasvim pouzdano možemo ustvrditi da njegov doprinos teoriji i praksi ključni segment suvremene hrvatske umjetnosti i kulture.

Do sada je dodijeljeno pet Nagrada Radoslav Putar: Tanji Dabo (2002.), Niki Radić (2003.), Igoru Eškinji (2004.), Antunu Božičeviću (2005.) i Tini Gverović (2006.)

Ovogodišnji finalisti su Maja Marković, Ines Matijević, Vedran Perkov i Renata Poljak.

Dobitnik nagrade je Vedran Perkov.

Članovi Stručnog odbora 2007. bili su:

Tina Gverović, dobitnica Nagrade Radoslav Putar 2006.
Jasna Jakšić, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Darka Radosavljević, Remont, Beograd, Srbija
Janka Vukmir, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb
Jerica Ziherl, Galerija Rigo, Novigrad/Cittanova

Dobitnik Nagrade bit će nagrađen šestotjednim boravkom u New Yorku u jesen ove godine i samostalnom izložbom u Galeriji Miroslav Kraljević u Zagrebu početkom 2008. godine.

Nagrada Radoslav Putar suosnivač je i član međunarodne mreže YVAA (Young Visual Artists Awards) i Center for Exchange in Visual Arts.

Radoslav Putar Award
Finals 2007

Radoslav Putar Award for young visual artists was established six years ago by the Institute for Contemporary Art from Zagreb with partners The Foundation for a Civil Society, Trust for Mutual Understanding and SCCA Slovakia.

The award is aimed for young visual artists under 35 years of age whose works are realised in media of painting, sculpture, drawing, installation, photography, video, new media and performance art. Criteria for the award are innovativeness and quality of art works realised in the course of past two years.

The Award was named after Radoslav Putar, eminent art historian, critic and curator, who by his effort significantly directed Croatian culture towards the contemporary visual arts language. His work was also significant in its social aspect, because he promoted the ideas of democracy and advocated dialogue, tolerance, freedom of expression and the openness to other cultures. We can hardly imagine today to what extent his work was indeed heroic, and we can positively assert that his contribution to theory and practice provided one of the keystones of contemporary Croatian art and culture.

Since 2006 Radoslav Putar Award is organised in partnership with Gallery Galženica of Velika Gorica and Gallery Miroslav Kraljević of Zagreb.

So far, Radoslav Putar award has 5 laureates Tanja Dabo (2002), Nika Radić (2003), Igor Eškinja (2004), Antun Božičević (2005) and Tina Gverović (2006)

In 2007 selected Finalists are Maja Marković, Ines Matijević, Vedran Perkov i Renata Poljak.

The winner is Vedran Perkov.

Jury members of Radoslav Putar Award 2007 were:
Tina Gverović, Radoslav Putar Award Winner 2006
Jasna Jakšić, Museum of Contemporary Art, Zagreb
Darka Radosavljević, Remont, Belgrade, Serbia
Janka Vukmir, Institute for Contemporary Art, Zagreb
Jerica Ziherl, Rigo Gallery, Novigrad/Cittanova

The Winner will be awarded with 6 weeks residency in new York and a solo exhibition in Miroslav Kraljević Gallery in the spring of the next year.

Radoslav Putar Award is co-founder and member of YVAA (Young Visual Artists Awards) and Center for Exchange in Visual Arts.

Vedran Perkov

Radoslave, samo smo nas dva muška na izložbi, 2007.,
gips, stiropor, drvo, plastika, 60x60x250 cm
We are only two men at the exhibition, Radoslav, 2007,
plaster, styrofoam, wood, plastic, 60x60x250 cm

Maja Marković
Karte pronađenog i nepronađenog, 2007., pet slika veličine 50x70 cm
Maps of found and unfound, 2007, five paintings of 50x70 cm size

Ines Matijević
Suzana sa starcima, 2006., crtež na papiru, 140 cm
Susanna and the Elders, 2006, drawing on paper, 140 cm

Renata Poljak,
Ruta i spomenik, 2007., dvokanalana video instalacija, tekst, crteži (dio instalacije)
Ruta and the monument, 2007, two channel video installation, text, drawings (part of the installation)

27.9. - 21.10. 2007.

Gordana Pogledić Jančetić

Digitalni kolaž
Digital Collage

Gordana Pogledić Jančetić je diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 2001. na području primijenjene grafike i dizajna. Njezin profesionalni rad odvija se na području fotografije, slikarstva, animiranog filma i grafičkog dizajna. Dobitnica je Treće nagrade za najbolju fotografiju na prvom slovenskom festivalu znanstvene fantastike, fantasyja i horora 2007. i Rektorove nagrade Sveučilišta u Zagrebu. Sudjelovala je u radu na animiranom filmu o Janku Poliću Kamovu u produkciji Zagreb filma.

Gordana Pogledić Jančetić graduated from the Zagreb Fine Arts Academy in Applied graphics and design in 2001.
Her artworks include photography, painting, animated film and graphic design works. She won the third prize for the photography at the first Slovenian Science Fiction, Fantasy and Horror Festival.

gpogled@hotmail.com

—
Klaudio Štefančić

U Galeriji Galženica Gordana Pogledić Jančetić izložila je fotografije ženskih aktova. Vizualna struktura ženskog tijela modificirana je različitim softverskim alatima, tako da je dobiveni rezultat drugačiji od onoga na kojeg smo navikli u tradicionalnoj fotografiji. Za razliku od tradicionalnog umjetničkog akta, koji čak i kao radikalni umjetnički eksperiment zadržava nešto od materijalnosti umjetničkog objekta, digitalni aktovi Gordane Pogledić Jančetić prije su slike različitih podataka, nego više ili manje prepoznatljiva transfiguracija ljudskog tijela. Njihova autonomija u odnosu na stvarnost je potpuna: fotografije, zapravo, ne prikazuju ljudsko tijelo na način klasične fotografije, kao zrcalni odraz tijela, odnosno svjetla i sjene u tamnoj emulziji filmske trake. One prije koriste ljudsko tijelo kao jedan od motiva u bezgraničnom svijetu vizualnih podataka, dostupnih svakom korisniku softvera za obradu slike ili interneta. Digitalna fotografija je, u tom smislu, zadnji stupanj modernističkog projekta autonomne i apsolutno kreativne umjetnosti i na tom mjestu treba tražiti razloge njezine popularnosti, odnosno sposobnosti da povezuje odvojene prakse visoke i popularne umjetničke kulture.

At the Galženica Gallery Gordana Pogledić Jančetić exhibited photographs of female nudes. She used various software tools to modify the visual structure of the represented object. Consequently, the result is different from what we are used to see in a traditional nude photography. The traditional nude, even when used as a radical artistic experiment, reveals the traces of the object's materialism. However, Gordana Pogledić Jančetić's digital nudes are images of different data, rather than recognizable transfiguration of the human body. They have full autonomy and their relation to the art tradition is still undefined. The artist uses human body as one of the many motifs in the infinite world of visual information that are available to every user of image processing software or the internet. Digital photography is a last stage of a modernist project of absolutely autonomous and creative art. Maybe its capacity to link different practices of high and popular art culture is a reason of its widespread presence.

Digitalni kolaž, 2007., kompjutorska grafika
Digital Collage, 2007, computer graphics

31.10. - 18.11. 2007.

Kristina Lenard

Fotosinteza
Photosynthesis

Kristina Lenard završila je Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Na studijskim usavršavanjima boravila je u Krakowu (Poljska, Akademija likovnih umjetnosti) i Göteborgu (Švedska, Umjetnička akademija Valand). Izlagala je na dvadesetak samostalnih i skupnih izložaba u Hrvatskoj, Sloveniji, Japanu, Austriji, Njemačkoj i Švedskoj. Dobitnica je dvije stipendije (Kulturkontakt u Austriji i Stipendija Mino u Japanu) i Nagrade publike na 9. trijenalu hrvatskog kiparstva.

Kristina Lenard graduated from The Academy of Fine Arts in Zagreb. She was artist in residency at The Fine Art Academy in Krakow (Poland) and at The Valand Fine Art Academy in Göteborg (Sweden). She received two scholarship: Kulturkontakt (Austria) and Mino (Japan). She received The Audience Award at The 9th Triennale of Croatian Sculpture 2006. She exhibited at numerous solo and group shows in Croatia, Slovenia, Japan, Austria, Germany and Sweden.

kristina.lenard@zg.htnet.hr

Branka Benčić

Čudo fotografije, njezine tzv. objektivne slike, je u tome što otkriva radikalno neobjektivan svijet. U tom paradoksu manjak objektivnosti svijeta razotkriven je fotografskom lećom (objektivom). Nerealističnom igrom vizualnih tehnika, kriški stvarnosti, njezine nepomičnosti, tišine i fenomenološke redukcije pokreta, fotografija se istovremeno samopotvrđuje kao najčišće i najartificijalnije izlaganje slike. Istovremeno preobražava samu naznaku tehnike, koja otvara mogućnost dvostrukoj igri: proširuje koncept iluzije i vizualne forme. Tako je uspostavljeno suučesništvo između tehničke naprave i svijeta. Čin fotografiranja sastoji se od ulaska u svijet tog intimnog učesništva.

(Jean Baudrillard: "La Photographie ou l'Ecriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image," u: *L'Echange Impossible*. Paris, Galilee, 1999.)

Od svih je vizualnih medija fotografija oduvijek slovila kao sredstvo najvjernijeg predočavanja stvarnosti, a taj je izraz bio dokument. No fotografija nije sa stvarnošću u tautološkoj vezi. Poput mentalne apstrakcije, to je slika koja je izvučena iz toka vremena i trodimenzionalnog prostora, jer fotografija kao da kreira svoj paralelan, dupliciran svijet, "realnost drugog stupnja" - zaustavljenu, kadriranu i uokvirenu sliku. (1)

U vezi sa slikom općenito, Baudrillard podsjeća na nastranost odnosa između slike i njezinog referenta, pretpostavljeno stvarnoga, na virtualnu i ireverzibilnu zbrku polja slike i polja stvarnosti čije načelo sve manje razumijemo. (2)

U toj zbrci polja slike i polja stvarnosti, kao i u prethodnom ciklusu *Copycat*, nastaju i nove fotografije Kristine Lenard u okviru izložbe naslovljene „Fotosinteza". „Fotosintezu" čine prizori podijeljeni u dvije žanrovske podskupine radova - portreti i mrtve prirode.

Autorica se hvata u koštac sa slikarskom povijesnoumjetničkom tradicijom, konvencijama i problematikom obrade motiva, te tehničkim mogućnostima dostupne joj digitalne tehnologije kao i pripadajućeg softwarea. Portretne fotografije i mrtve prirode cvjetnih motiva, s jedne strane predstavljaju decorum, to su fotografije koje pripadaju kategoriji slike čija zavodljivost leži na njezinoj površini, a proizlazi iz specifične obrade formalnih elemenata koji kako bi rekao Barthes "konstituiraju značenje koje se gruša poput mlijeka". Žanrovska je umjetnost oživljena razvojem tehnologije, tijekom je 20.st dobila kreativan impuls, a novim načinima produkcije, prezentacije i distribucije slika u okvirima fotografije i videa postala istaknuta umjetnička forma, sasvim novog izraza i značenjskog konteksta.

Light box je dominantna forma prezentacije radova Kristine Lenard. Svjetlosne kutije - objekti posjeduju volumen i poput minimalističkih

(1) Kate Bush: Recent developments in British photography and video. Katalog izložbe *Reality Check*, Moderna galerija Ljubljana, izd. British Council, 2002.

(2) Jean Baudrillard: Onkraj istinitog i lažnog ili zloduh slike. U: J.B: *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk / Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001.

objekata ulaze u prostor, dok osvijetljenji straga, vlastitim izvorom svjetlosti, posjedujući svjetlost koja kao da dolazi "iznutra", fotografije postaju ekrani ili zamrznute, zaustavljene projekcije. Iskustvo električnog svjetla, tvori temelj vizualnosti u suvremeno doba. Transparentne osvijetljene fotografije uistinu stvaraju novo i drugačije iskustvo i doživljaj gledanja. Svjetlost privlači pogled. Ove čudesne slike, poput ekrana televizora i fizički osvjetljavaju prostor, kojim ideološki dominiraju.

Portreti krupnog plana lica, centralno impostirani, kadrirani su poput onih za dokumente, izolirana lica na bespredmetnoj bijeloj podlozi bez uporišta u mjestu i vremenu, izravno gledaju u promatrača, No, stvoreni osjećaj nelagode ne proizlazi samo iz tog izravnog pogleda, iz osjećaja da nas pogled fiksira, već je, na drugi pogled, nešto uznemirujuće upravo u samim fizionomijama tih lica. Prema Deleuzeu kad komentira Dreyera, lice je nulti stupanj pokreta, predstavlja maksimum reflektirajućag jedinstva, neodvojiv od malih impulsa koji sadrže intenzitet izražen posredstvom lica.

Sastavljeni od dvije jednake polovice, dvije desne, i/ili dvije lijeve, dobivena su dva različita hibridna lica, različitih fizionomija i karaktera. Na tragu studija I istraživanja karaktera, kako su naša lica nepravilna, nesavršena i asimetrična Kristina Lenard u *Photoshopu* pokušava proizvesti simetrično lice, "savršeni" portret. Takvo tehnološki manipulirano, simertično, "savršeno" lice, više je uznemirujuće nego lijepo, naglašeno je artificijelno, dok se priroda pobrinula za harmoniju odnosa, našu nesavršenost i asimetriju.

Drugu grupu radova, koju uvjetno nazivamo mrtvim prirodama ili žanr scenama čine pomno aranžirane kompozicije predmeta, odn. kućnog bilja, cvijeća i voća ili ambijenata - interijer, metro stanica. Osim različite žanrovske klasifikacije, razlikuju se u pristupu mediju i korištenju tehnologije. Prizori vaze s cvijećem, sobne biljke i metro stanice, iako daju naslutiti da su medijski manipulirani *Photoshopom*, kao što je to bio slučaj s portretima, oni to nisu. Fotografirani prizori su instalacije. Toliko su "uređeni", savršeni i namješteni, odn. režirani, da se doimaju kao da nisu stvarni. Autorica se služi trikom prilikom izvedbe instalacije koju fotografira a ne postprodukcijskim efektom. Kako bi ga fotografirala, pažljivo priprema prizor, slaže buket cvijeća savršeno simetrične kompozicije, ili od kartona izrezuje bijelu organsku formu nalik na rorschachov test, koja poprima oblik mrlje prolivenog mlijeka ili jogurta, koja je međutim toliko simetrična, da su lijeva i desna strana jednake poput zrcalnog odraza. Takvu mrlju, na asfaltu stanice metroa nikada nećemo pronaći u stvarnosti, u životu i prirodi gdje vlada slučaj a ne red.

Na tragu istraživanja međuodnosa istinitog i lažnog, ideja Kristine Lenard u fotografijama obuhvaćenih izložbom Fotosinteza proizlazi iz prostora između zbilje i fikcije, iluzije i stvarnosti, *Photoshopom* manipulirane slike. Poput paradoksalne logike slike, o kakvoj govori Virilio, koja se pojavljuje tamo gdje slika prevladava nad predmetom, a vrijeme nad prostorom, i gdje je izvrnut koncept realnosti, stvara se prostor uspostavljen prirodom fotoaparata - tehnološkog *apparatusa* i istraživanja njegovih granica i mogućnosti, te prostora kojeg omogućavaju digitalne slike i medijske tehnologije. U dijalektičkom odnosu između stvarnog i slike, već je odavno prevladala slika i nametnula svoju logiku. Slika nije zanimljiva po svojoj ulozi odraza, po reprezentativnoj formi, nego kad poćinje kontaminirati stvarno I modelirati ga, kad se prilagođuje stvarnosti da bi je bolje izobličila, kad istančano preuređuje stvarno sebi u korist. (3)

(3) Ibid

Branka Benčić

The miracle of photography, of its so-called objective image, is that it reveals a radically non-objective world. It is a paradox that the lack of objectivity of the world is disclosed by the photographic lens (objective). Through its unrealistic play of visual techniques, its slicing of reality, its immobility, its silence, and its phenomenological reduction of movements, photography affirms itself as both the purest and the most artificial exposition of the image. At the same time, photography transforms the very notion of technique. Technique becomes an opportunity for a double play: it amplifies the concept of illusion and the visual forms. A complicity between the technical device and the world is established. The photographic act consists of entering this space of intimate complicity.

(Jean Baudrillard: "La Photographie ou l'Ecriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image," u: *L'Echange Impossible*. Paris, Galilee, 1999.)

Of all the visual media the photography has always been renowned as medium of the most truthful demonstration of reality, namely a document. However, photography hasn't got a tautological relation to reality. Like a mental abstraction, photography is an image extracted from the flow of time and three-dimensional space, as though it creates its parallel, duplicated world, "a second level of reality", that is a fixed, composed and framed image. (1)

As for the image on the whole, Baudrillard calls to mind a bizarre relationship of image and its referent, suppposedly real, as well as the virtual and irreversible chaos of image field and reality field, a principle which we gradually cease to understand. (2)

Out of the chaos of image field and reality field, as well as in her previous series entitled Copycat, emerge new photographs by Kristine Lenard in the framework of exhibition entitled "Photosynthesis". "Photosynthesis" consists of scenes divided into two genre subgroups - portraits and still life.

The author takes painting and history of art traditions by the horns, including conventions and issues of motif elaboration and available technical possibilities of digital photography, as well as related software. In a way, photographs of portraits and flower still lifes, represent a decorum; these are photographs within a cathegory of an image magnetism of which lays in its surface, and arises from specific treatment of formal elements which, according to Barthes "constitute the meaning which curdles like milk".

In the course of the 20th century, genre art, revived by technology development, gained a creative impetus; owing to new modes of production, presentation and distribution of images in the frameworks of photographs and video, it has become a prominent art form of an

(1) Kate Bush: Recent developments in British photography and video. Exhibition catalogue *Reality Check*, Moderna galerija Ljubljana, izd. British Council, 2002.

(2) Jean Baudrillard: Onkraj istinitog i lažnog ili zloduh slike. U: J.B: *Simulacija i zbilja (Simulacra and Simulations)*, Naklada Jesenski I Turk / Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001.

entirely new expression and semantic context.

Light box is a prevailing form of presentation in works by Kristina Lenard. Light boxes - objects have got volume and enter space as minimalistic objects, lit up from behind by their own source of light; with light seemingly coming from the "inside", photographs emerge as screens or frozen, fixed projections. In modern era, experience of electrical light creates an essence of visuality. Transparent lit-up photographs indeed create a new, different experience of watching. Light attracts the eye. Like TV screens, these amazing pictures physically illuminate the space they ideologically dominate.

Portrait face close-ups, set in the middle are composed as a document-like, isolated face on blank white background with nothing to hold on to in space and time, looking directly at the observer. However, the consequent uncomfortable feeling is not a mere result of the direct look and the feeling of being fixed by it. There is something disturbing in the faces' physiognomies. According to Deleuze when referring to Dreyer, face has got zero degree of movement; it represents the maximum of reflecting unity, inseparable from small impulses containing intensity which are expressed through face.

By joining two identical halves, two rights and/or two lefts, two different hybrid faces of different physiognomy and character have been created. Following the studies and surveys on unsymmmetry and imperfection of faces, Kristina Lenard attempts to create a symmetrical face in photoshop, a "perfect" portrait. Such symmetrical, technologically manipulated, "perfect" face is more disturbing than beautiful, it is strikingly artificial; whereas nature has seen to the harmony, our imperfection and assymetry.

The second set of works, conditionally titled still lifes or genre scenes, forms a painstakingly arranged compositions of objects, that is of house plants, flowers and fruits or interier, an underground station. Besides different genre clasiffication, they differ in their approach to media and technology. As much as the scenes of vases of flowers, house plants and underground stations, imply that they were Photoshop manipulated as was the case with the portraits, they were actually not. The photographed scenes are installations. They are "fixed up", perfect and arranged i.e. directed to such an extent that they do not seem to be real. The author uses a trick in the course of performance of the installation instead of post-production effects. Previous to taking a photograph, she prepares the scene painstakingly, composes a perfectly symmetrical bouquet of flowers, or cuts out a white organic-like form resembling Rorschach test, gaining the shape of milk or yoghurt stain, which is, however, so symmetrical that left and right side are identical like a mirror reflection. Such a stain on an underground station asphalt can never be seen in real life, nature , where chance prevails over order.

Following research of relashionship between truth and falsehood, Kristina Lenard's idea expressed in photographs in "Photosynthesis" emerges from the space between reality and fiction, illusion and actuality, Photoshop manipulated images. Like Virilio's paradoxical logic of images appearing only where image prevails over object and time over space, and where the concept of reality is converted, a space emerges which is established by nature of camera - technological apparatus and exploration of its boundaries and possibilities, as well as space granted by digital images and media technologies. Within dialectical relationship between reality and image, image has long prevailed and imposed its logic. Image does not engage with its reflection role or representative form, but with contaminating reality and reshaping it, with conforming to reality to distort it and subtly reshaping reality for its own benefit. (3)

(3) Ibid

Mrtva priroda, 2007., fotografija
Still life, 2007, photography

Leonardo, 2007., fotografija
Leonardo, 2007, photography

Metro, 2007., fotografija
Metro, 2007, photography

28. 11. - 23. 12. 2007.

Ana Hušman

Po bontonu
According to etiquette

Ana Hušman je diplomirala 2002. na odsjeku za multimedijalnu umjetnost Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Izlagala je na više samostalnih i skupnih izložbi te sudjelovala na filmskim i video festivalima u Hrvatskoj i inozemstvu. Dobitnica je nekoliko nagrada (Visura aperta/Momiano, Momjan 2003. i 2004.; Gastro film fest, Beograd 2003; Osijek 2004; 15. Dani hrvatskog filma, Zagreb 2006; 28. Salon Mladih, Zagreb). Asistentica je na odjelu za animirani film na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Ana Hušman was born in Zagreb. She graduated in 2002 at the Multimedia Department and educational course of the Academy of Fine Arts in Zagreb. She has exhibited at a number of solo and collective exhibitions and taken part in film and video festivals at home and abroad. She has won a number of prizes (Visura aperta/Momiano, Momjan, 2003 and 2004; Gastro film fest, Belgrade 2003; Osijek 2004; 15th Dani hrvatskog filma, Zagreb 2006; 28th Youth Salon 2006, Zagreb). She is an assistant on the Academy of Fine Arts, Animated film department, Zagreb.

www.anahusman.net

—
Nicole Hewitt

Kad razmišljamo o pravilima lijepog ponašanja, sjetimo se svih onih neugodnih situacija u kojima nismo znali kako se nositi s alatom čudnovatog oblika, kad nas je zatekla neumjerena količina raznorodnog posuđa ili zabezeknule vrste i podvrste staklenog asortimana…

Ipak, ono čega se ja najviše sjećam je bonton koji je do mene došao sedamdesetih, kad sam kao dijete slušala svoju majku i njen krug, za ta vremena, slobodoumnih prijatelja kako se žale na manjak stila u odabiru odjeće djevojke iz Amerike koja je došla u posjet. Traper jakna u kombinaciji s dugom večernjom haljinom. "Ponudili smo joj da joj posudimo šal", govorili su. No ona je odbila. "Ne", rekla je "ja imam svoju traper jaknu". Amerikanka je, u stilu pravih Evropljana, dobila packu za nedostatak elegancije i svoje iskreno uvjerenje da je *casual* odijevanje prihvatljivo. Iz nekog razloga mi je slika te Amerikanke u večernjoj haljini i traper jakni ostala u sjećanju pored slike moje majke koju zamišljam u večernjoj haljini od ljubičastog baršuna i dugačkom ogrtaču bez rukava s vrištećim psihodeličnim uzorkom.

Pravila lijepog ponašanja

Gdje žive pravila lijepog ponašanja?
Tamo gdje vlada civilizacija.
Gdje vlada civilizacija? U Evropi.
Tko je neciviliziran? Svi ostali.
Što njima treba? Civilizacija.
Tko će im to dati? Mi.
Tko smo mi?

U knjizi Norberta Eliasa *O procesu civilizacije* nalazimo genealogiju pravila lijepog ponašanja i njihov razvoj od srednjeg vijeka do danas. Prema Eliasu, postupne promjene koje se dešavaju u poimanju srama i profinjenosti vezane su uz promjene društvene strukture tijekom vremena. Kako se usljed pritiska prema integraciji malih feudalnih posjeda u veće pacificirane društvene organizacije pomalo smanjuje broj malih dvoraca i njihovih gospodara, tako se postepeno unificiraju i pravila ponašanja. Elias ukazuje na iznenađujuću i očaravajuću povezanost postepenog formiranja države kao 'monopola primjene sile' i internalizacije prihvatljivih oblika ponašanja u organizaciji društva koja je sve više centralizirana.

Elias također razmatra razliku francuske koncepcije *civilisation* i njemačke koncepcije *Kultur*. Dok se od francuskih intelektualaca očekivalo da doprinose vršenju vlasti dvora, zbog čega su imali pristup političkoj moći, njemački intelektualac bio je vezan na sveučilište i akademske krugove, a njegov doseg je bio ograničen i bez političkog utjecaja.

U Francuskoj se tako pojam civilizacije uskoro proširio i obuhvatio znatno više od 'otmjenosti' manira koja je proizašla iz interne pacifikacije dvorskog društva. Ideja progresivne racionalizacije proširila se na širok opseg pojava - sve do zahtjeva za 'civilizacijom' i reformom "barbarskih" institucija - ustava, obrazovnog sistema, privrede, administracije i prava... U konačnici je ta *lavina* procesa civilizacije obuhvatila bitno širi dio populacije od one koja je bila neposredno vezana uz kraljevski dvor.

Normativnost ovog ponašanja ulijeva podanicima centralizirane vlasti zajednički strah od prekršaja, a želje za pojedinim oblicima ponašanja se izbjegavaju iz straha od socijalne ekskluzije.

Francuska buržoazija, kako naglašava Elias, ipak ostaje usko povezana s dvorskim krugovima i ostaje utjecajan partner, a trenutku kada je proces civilizacije internaliziran i proveden do kraja pojavljuje se zadaća da ga se proširi prema van. Kada je proces dovršen, nacije koje se smatraju civiliziranima i istovremeno superiornima drugim nacijama (a upravo je civiliziranost dokaz te superiornosti), civilizacija postaje legitimacijska osnova za kolonizaciju i služi kao opravdanje za dominaciju.

Riječ civilizacija je izvorno bila više povezana s aktivnim oblikom glagola nego s pasivnom imenicom. Civilizacija je bila proces, a ne stanje. Ona je bila proces dostizanja civiliziranosti.

Kako ističe Benveniste, kada se prvi put pojavila, ta riječ nije bila uobičajena, a tada rijedak sufiks *-izacija*, ukazivao je na aktivno stanje procesa. Upućivanje na akciju i procesualnost značilo je aktivaciju statične *civilité*. Nakon što je civilizacija uspjela, riječ je postala statični pokazatelj evolucijske kategorije. Kada je to stanje postignuto, pojam se počeo koristiti u vezi prema njegovoj pretpostavljenoj suprotnosti, Necivilizirano.

Kada se proces tranzicije smatrao dovršenim, ostala je zadaća da se njegove koristi podijele s drugim narodima koji su imali manje sreće. U zapadnoj Evropi civilizacija i uz nju vezana pravila lijepog ponašanja, došli su ruku pod ruku s prosvjetiteljstvom i ideologijom napretka. Suprotnost ovom centru mogla se naći preko granica civiliziranog svijeta, a najbliže u istočnoj Evropi. Istočna Evropa je, kako je pokazao Larry Wolff, izmišljena upravo kako bi ponudila barbarsku suprotnost civiliziranoj zapadnoj Evropi. I više od toga, ona je poslužila kao mjerilo na imaginarnoj skali između dva pola. Kako navodi Balzac u *Ljudskoj komediji*: "Stanovnici Ukrajine, Rusije, Podunavlja, ukratko Slavenski narodi, su veza između Evrope i Azije, između civilizacije i barbastva."

Ako se usredotočimo na status same riječi i prihvatimo da je zbog njenog sufiksa *-izacija* trebamo primarno shvatiti kao akciju, a ne kao stvar, dolazimo do spoznaje da ta akcija nije neutralna, da je vezana na izvršitelja, nositelja koji preuzima odgovornost za akciju. Ako slijedeći Mieke Bal razmotrimo razliku u korištenju imenica i glagola, vidjet ćemo da se imenica kreće samostalno, dok glagol zahtijeva osobu.

Događaji zahtijevaju glagol, ali i objekt.

Kao takvi, oni govore o procesu promjene: nešto se događa. No oni zahtijevaju da glagol bude predikat nekom subjektu - nositelju promjene.

Pretvaranjem glagola u imenicu kroz nominalizaciju ukida se nositelj, ukida se subjektivnost. Imenica nema subjekt, subjekt pripada glagolu, predikatu i direktno se odnosi prema objektu. Bez toga nestaju odgovornost i posljedice akcije. Imenica, kako naglašava Bal, čini stvari univerzalnima i apstraktnima, ali istovremeno neodgovornima.

Postoji zanimljiva veza između rituala i nominalizacije. Iako ove dvije pojave spadaju u različita područja, obje donose poopćavanje i udaljavanje od odgovornosti.

U knjizi *Ritual, povijest i moć* Maurice Bloch povezuje rastuću formalizaciju jezika koja se dešava u političkim ili religioznim govorima s formalizacijom pokreta u ritualu. Ako jezik prije svega zahtijeva predvidiv odgovor, a ne slobodan protok značenja, onda je komunikacija dio rituala čija je svrha potvrđivanje *statusa quo* i izbjegavanja otpora. U ritualnom govoru odgovor je uvijek unaprijed poznat, a svako odstupanje se smatra izazivanjem.

Dakle, što činimo kad sa smješkom prihvaćamo da ne stavljamo laktove na stol i ne jedemo s noža?

—
Nicole Hewitt

To think about manners, is generally to remember all the embarrassing situations when one didn't know what to do with a strange shaped utensil, when a certain proliferation of crockery and utensils, left one bemused, when the variety of shapes of glass vessels was baffling ..

Still what I remember most, is the etiquette passed down to me in the seventies, when as I child I would listen to my mother and her circle of, for those times, free thinking friends, bemoan the lack of style in the visiting American girl's choice of denim jacket and long evening dress "I offered to lend her a shawl", I heard them say, but she declined, "No", she said " I have my jean jacket". In the style of true Europeans, the American was put down for her lack of hippy chic, and her genuine belief that casual was acceptable. For some reason the image of this American girl in her evening dress and jean jacket standing in my mind next to my mother who in my imagination is wearing a velvet evening dress with a psychedelic patterned full length sleeveless coat.

Where do manners live? Where civilisation reigns.
Where does civilisation reign? In Europe.
Who is uncivilised? Everyone else.
What do they need? Civilisation.
Who will bring it to them? We will.
Who are we?

We find in Norbert Elias' *Civilising Process* a genealogy of manners as they developed from the middle ages onwards. According to Elias, the slow changes occurring in the notions of shame and delicacy change in relation to the changes happening in the social structure of the time, so as the number of small castles and lords and courts slowly diminish, as the push towards integration of small feudal units towards larger pacified social organisations developed, so too does the gradual unification of manners occur. In Elias we see a surprising and delightful coming together of the gradual formation of a state as a 'monopoly of force' and the internalisation of accepted modes of behaviour within a social organisation that is increasingly centralised.

Elias also dwells on the differences between the French concept of *Civilisation* and the German concept of *Kultur*, as intellectuals in France were expected to contribute to the inner circles of power at court and had free access to these echelons, the German intellectual was confined to the university and the academic circles, the range of its reach was limited and without political influence.

In France, by contrast, the notion of civilisation soon grew to encompass not only the 'refinement' of manners achieved by the internal pacification of the King's subjects, but the idea of a progressive rationalisation is extended to a far greater range of instances, in a demand to 'civilise' and reform all the "still barbaric" institutions - the constitution, the educational system, the economy, the administration and legal system… the trickle down effect of this civilising process then encompasses a far greater section of the population than that immediately connected to the court.

The normativity of this behaviour is what

instils in the subjects of centralised power a common fear of misdemeanour, the demands and prohibitions on particular behavioural elements are avoided for fear of social exclusion.

The French bourgeoisie, however, as Elias points out remains firmly connected to the inner courtly circles and remains an influential partner, once the process of civilising is internalised and deemed complete, the task becomes one of expanding the process beyond. Once achieved, nations who consider themselves civilised, also consider themselves superior to other nations, civilisation is evidence of this stature, it is also a legitimising force of colonisation, it serves as justification for domination.

The word civilisation was originally more connected to the activity of a verb than the passivity of a noun, civilisation was a process, not a state, it was a process of achieving civility.

As Benveniste points out, when it first appeared the word was uncommon, its ending *-isation* was quite rare at the time, indicating the activity of the process. The reference to action and processuality would have been forgrounded as an activation of the more static *civilite*.

The process of civilisation once achieved, the word became a static signifier of an evolutionary category. Once this stasis is achieved, the term is used in relation to its supposed opposite - the uncivilised.

Once this transitional process was seen to be complete, the task remained to share its benefits with other less fortunate peoples. In Western Europe in the 18th century, hand in hand with the Enlightenment and the ideology of progress, came civilisation and with it manners. The counter image of this centre was to be found beyond the borders of the civilised world, the closest neighbours being in Eastern Europe. Eastern Europe, as Larry Wolff has shown, was indeed invented to provide the barbaric opposite of a civilised western Europe, it was also a handy measure on the scale between the two poles, as Balzac states in the *Comedie Humaine* : "The inhabitants of the Ukraine, Russia, the plains of the Danube, in short, the Slav peoples, are a link between Europe and Asia, between civilisation and barbarism."

If we concentrate on the status of the word, and accept that by its *-isation* ending it relates primarily to actions rather than things, we can come to grasp that this action then is not neutral but that it has connected to it a perpetrator, an agent who can take responsibility for the action.

If, in following Mieke Bal, we look at the difference in the use of nouns and verbs, we see that a noun floats unconnected while a verb demands a person.

Events demand a verb, also an object.

As such they suggest a process of change - something happens, but this also demands that the verb be the predicate of the subject - the agent of change.

By turning a verb into a noun through nominalisation one creates a void of agency, a void of subjectivity - a noun has no subject, the subject belongs to the verb, the predicate, and refers to a direct object, without this the responsibility and consequences of an action disappear - a noun, as Bal points out, makes things universal and abstract, but not accountable.

There is an interesting connection between ritual and nominalisation, although they belong to different registers they both require a form of generality and deflection of agency.

In *Ritual, History and Power*, Maurice Bloch connects the increasing formalisation of language that occurs in political or religious oratory to that of the formalisation of movement in ritual, if language requires a predicted response rather than a free flow of signification, then the communication is part of a ritual whose aim is to reassert the status quo and foil dissent. In ritual speech the response is always already known, any deviance would register as a challenge. The general aim is to uphold social solidarity and retain power.

So what are we doing when we smilingly agree to not put our elbows on the table, and not eat from a knife?

Po bontonu, 2007., video instalacija
According to ettiquette, 2007, video installation

Sudjelovali Participants
Maja Bosnić, Nenad Borovčak, Ognjen Brborović, Marijana Bronić, Tomislav Domes, Daniel Gržin, Nicole Hewitt, Billie Hewitt-Pavlica, Ana Hušman, Dragutin Hušman, Jelena Hušman, Lina Kovačević, Eugen Kramarić, Srđana Modrinić, Igor Pavlica, Lala Raščić, Marko Rukavina, Tanja Rukavina, Dante Šolić, Ivana Šubić, Emina Višnić, Eduard Werft, kuja Yoko, mačak Đuro i pas Lucky Bob

Redateljica Director
Ana Hušman
Snimatelj Photography
Ivan Slipčević
Asistent snimatelja Photography Assistant
Marko Rukavina
Montažerka Montage
Iva Kraljević
Izvršna producentica Executive Producer
Maja Jurić
Frizura, šminka i kostimografija Hairstyle, Make up, Costimography
Maja Krišković i Snježana Topalušić
Animacija Animation
Ana Hušman, Dina Rončević, Lala Raščić, Marko Rukavina, Maja Krišković, Nicole Hewitt
Majstor scene Set Designer
Dragutin Hušman
Muzika Music
Tomislav Domes
Produkcija Production
Studio Pangolin
Snimljeno u Studio
Studio Bunika produkcije
Zahvaljujemo na pomoći Thanks to
ŠLIC - vintage shop
Posebno hvala Special thanks to
Marko Rukavina

Film je sufinanciran sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, sredstvima Gradskog ureda za kulturu obrazovanje i šport grada Zagreba
The film “According to the ettiquette” is supported by The Minisitry of Culture of Republic of Croatia and The City of Zagreb.

A strana, B strana ženskih časopisa

Maša Grdešić

Sandra M. Gilbert i Susan Gubar u knjizi *The Madwoman in the Attic* (1979), klasiku feminističke književne kritike, kao primjer pri analizi pitanja ženske kreativnosti u 19. stoljeću navode junakinju romana Anne Brontë *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), slikaricu Helen Graham koja prednje strane svojih radova predstavlja kao otmjena društvena postignuća, dok svoj istinski talent iskazuje tek na njihovoj poleđini. "Lica" njezinih slika odgovaraju općem ukusu vremena i zaslužna su za slikaričinu financijsku samostalnost, dok "naličja" prikazuju njezine skrivene žudnje te odudaraju od prihvaćenih estetskih standarda.

Ta realizirana metafora "lica" i "naličja", odnosno "A strane" i "B strane", provodna je nit Gilbertine i Gubarine studije o "tjeskobi autorstva" kod spisateljica od Jane Austen i Mary Shelley do Emily Brontë i Emily Dickinson. Budući da je devetnaesto-stoljetnim umjetnicama podvrgavanje nametnutim vrijednostima patrijarhalnoga društva predstavljalo gotovo jedini izbor, kako tvrde Gilbert i Gubar, bile su prisiljene osmisliti niz postupaka kojima bi ipak do određene mjere osigurale vlastitu stvaralačku autonomiju. Takav je postupak, dakle, dijeljenje slike na prednju stranu i poleđinu ili pak proizvodnja književnih djela nalik palimpsestima čiji "površinski uzorci sakrivaju ili zamagljuju dublje, manje pristupačne (i društveno manje prihvatljive) razine značenja" (Gilbert i Gubar, 73). Ovdje se uklapa i naslovna "luđakinja u potkrovlju", Bertha Mason iz romana Jane Eyre Charlotte Brontë, lik koji Gilbert i Gubar tumače kao "naličje" pokorne Jane, ali i autoričinu dvojnicu koja u tekstu obavlja funkciju potkopavanja patrijarhalnih književnih standarda.

Odraz nepokorne "luđakinje", "čudovišta" koje vreba iza "anđela", uočljiv je u antipatrijarhalnoj strategiji junakinje romana Anne Brontë, a sličnu priču nudi i hrvatska književnost toga vremena. U romanu Plein air (1897) Jagode Truhelke glavna junakinja Zdenka Podravac također iza jedne, doduše tuđe, slike - "Madonne" Franza von Defreggera - umeće i sakriva svoju sliku, i to onu koja prikazuje najtraumatičniji događaj u njezinu životu, trenutak kada je na vlastitoj svadbi saznala da njezin budući muž ima dijete s drugom ženom. U ovom kontekstu nije, dakle, nimalo slučajno što se istina o njezinoj svadbi nalazi skrivena ispod slike Bogorodice, utjelovljenja anđeoske rezignacije, poslušnosti i pokornosti. Prava se Zdenka nalazi "na naličju Madone" (Truhelka, 52), s druge strane Madone, što je tipičan motiv ženske književnosti 19. stoljeća.

Premda naziv izložbe fotografija Mare Milin "A strana, B strana" ponajprije priziva asocijacije vezane uz glazbu, ovo upućivanje na feminističku književnu kritiku nije nimalo slučajno, osobito ako imamo na umu da je riječ o fotografijama snimljenima za ženske časopise poput *Cosmopolitana, Ellea, Mile i Storyja*. Dok se glazbena metafora A strane odnosi na glavnu pjesmu, *single* ili hit, a B strane na dodatak *singleu*, najčešće pjesmu koja se niti ne pojavljuje na albumu (neobjavljenu, rijetku, ekskluzivnu), feministička je metafora mnogo jača jer inzistira na tvrdnji da je ono što se nalazi s druge strane zapravo istinsko umjetničko djelo koje svjedoči o punoj snazi autoričina talenta, ali i o politički subverzivnom

potencijalu njezina rada. Potreba za stranom A i stranom B, čini se, još uvijek postoji, no današnje umjetnice svoje radove pohranjuju u privatni arhiv iz ponešto drugačijih razloga. A strana danas više ne predstavlja toliko želju za umjerenim uspjehom u patrijarhalnom društvu, koliko pristajanje na zahtjeve poslodavaca koji su najvećim dijelom uvjetovani zakonima tržišta ženskih časopisa. Čini se pak da B strana još uvijek označava umjetničko djelo kojem "opći" ukus nije bio dovoljno naklonjen i koje stoga u izmijenjenom kontekstu likovne galerije dobiva drugu priliku.

Ako je, dakle, nekad patrijarhat ograničavao kreativnost umjetnice i nadzirao ukus "većine", te doličnost i primjerenost umjetničkoga djela, danas tu ulogu preuzima kapitalizam, što je osobito jasno u kontekstu modne fotografije u ženskim časopisima. Metafora A i B strane pomaže nam postaviti pitanje koliko "umjetničkog" modni editorijali *Ellea* i *Cosmopolitana* zapravo mogu podnijeti. Kada govori o B stranama svojih radova, Mare Milin objašnjava da su posrijedi fotografije "koje nisu skenirane, ni obrađene, koje postoje samo na slajdu, u arhivi časopisa, a koje su [njoj] osobno značajne i za koje [misli] da su sjajne - ali iz nekog razloga nisu objavljene". Evo kako autorica racionalizira njihovo neobjavljivanje: "Ponekad neka fotka ne paše u kontekst, a meni je baš zapela za oko, ponekad se na njoj nešto ne vidi dobro, ponekad je možda ispala presvjetla, pretamna, mutna, ali meni je sve to super, glavni mi je moj feeling prema tome" (intervju, *Extra*). Izgleda da B strane diskvalificira upravo pragmatična logika modnih urednika/urednica ženskih časopisa, jer ipak je ovdje ponaprije riječ o namjenskoj ili komercijalnoj fotografiji koja bi trebala služiti kao reklama za odjeću koju modeli nose, te je stoga itekako važno da se sve "dobro vidi", odnosno da se čitateljicama prenese cjelovita informacija. Spomenutu ikoničku informaciju redovito nadopunjuje i jezična poruka sastavljena od popisa koji sadrži naziv prikazane odjeće, njezina proizvođača, cijenu te, obično na kraju časopisa, adresu trgovine u kojoj se dotična roba može kupiti.

S druge strane, spomenuto neuklapanje neke fotografije u kontekst modnog editorijala pokazuje kako reklamiranje prikazanih proizvoda nikako nije jedina funkcija priloga. Naslovi priloga koji računaju na čitateljičino poznavanje kulturnoga koda (poput "Jesenje sonate", "Alkemičarke", "Djevojke od milijun pletenica" i sl.), redoslijed fotografija i njihovi međusobni odnosi, analogija između prezentiranoga modnog stila i lokacije na kojoj se snima, sve to ukazuje na uredničku želju da pojedini prilog funkcionira kao koherentna cjelina, pa čak i kao svojevrsna "priča". Time se naglašava estetska funkcija modne fotografije na koju vjerojatno misli i Milin kada spominje vlastiti "feeling" prema nekoj fotki, činjenicu da joj je "zapela za oko" - pojavu koju je kod svih umjetnosti teško objasniti čak i kada vladamo primjerenim metajezikom.

Stoga Klaudio Štefančić u najavi ove izložbe s pravom piše kako je, za razliku od novinske, "modna fotografija slobodnija u izboru i kombiniranju različitih estetskih, formalnih i društvenih pristupa fotografskoj umjetnosti". Ako je točno, dakle, da modna fotografija manje od novinske drži do referencijalne funkcije, odnosno prenošenja "doslovne stvarnosti" koju bi Roland Barthes nazvao "denotativnim značenjem fotografije" ili "denotativnom porukom", razlikovanje A i B strane ipak nas upozorava kako ženski časopisi ne mogu izaći na kraj s fotografijama (pre)obilježenima estetskom funkcijom. Taj teško objašnjiv "višak" informacija nadilazi pragmatičnu uređivačku politiku ženskih časopisa, koja modnu fotografiju ipak ponajprije smatra reklamom a tek zatim umjetničkim djelom, te služi kao najuvjerljivije objašnjenje podjele na A stranu, prihvaćenu i objavljenu, te B stranu, odbačenu i neobjavljenu premda često estetski izazovniju.

Pišući o novinskoj fotografiji u tekstu "Fotografska poruka", Roland Barthes tvrdi da samo ime novina u kojima je fotografija objavljena snažno utječe na njezino značenje. Ta nas tvrdnja još

jednom upozorava na važnost "kanala transmisije", odnosno konteksta u kojem se poruka pojavljuje, pa tako ista fotografija objavljena u *Cosmopolitanu* i izložena u likovnoj galeriji ne mora imati isto značenje. Podjela na A stranu i B stranu stoga nije isključivo posljedica formalnih razlika nego ovisi i o promjeni okvira.

Kada se fotografija nalazi unutar okvira *Ellea* ili *Cosma*, tada se nužno prilagođava njihovu kulturnom kodu, drugim riječima, postaje dijelom veoma složene mreže proturječja koju ženski časopisi nisu u stanju problematizirati. Primjerice, urednica *Cosma* Slavica Josipović u svom je uvodniku za svibanj 2007. ponosno najavila izložbu Mare Milin jer je riječ o fotografkinji koja je "s *Cosmom* povezana svojim prvim radovima". Zatim, na način karakterističan za *Cosmo*, ne komentira posebno naslov izložbe, već samo navodi da B stranu sačinjavaju one fotografije "koje nikad nisu ugledale svjetlo novinskog papira". Urednica izbjegava postavljanje pitanja o značenju "B strane", umjesto toga izložbu koja bi mogla i trebala izazvati *Cosmove* kriterije pri odabiru fotografija za modne priloge koristi za promociju časopisa jer upravo u njemu svoje radove objavljuje fotografkinja čiju kvalitetu potvrđuje ova izložba.

Tom se primjeru može pridružiti beskonačan niz drugih kako bi se pokazalo da ženski časopisi redovito prelaze preko takvih proturječja upravo stoga što ih ona utemeljuju. Tako se napetosti između pragmatične (reklamne) i estetske funkcije modne fotografije pridružuju proturječja poput onoga između ženstvenosti i feminizma pri reprezentaciji žena, aktivizma i konformizma kada je posrijedi sudjelovanje u ženskoj politici, inzistiranja na utopijskoj slici svijeta i forsiranja praktičnih savjeta, ili pak ponosa zbog radikalnijih tekstova suradnice Rujane Jeger i istodobnoga podilaženja nekom općem ukusu.

Čini se, naime, da navedena proturječja omogućuje i održava upravo nesrazmjer između teksta i slike u ženskim časopisima: ako su fotografije estetski vrijedne, uokvirivat će ih tekst koji poručuje "kako postići užitak" ili "kupite ovaj proizvod" (*Elle*: "Ma kako bilo hladno, u ovakvim ste kaputima hot!"; *Cosmo*: "Nabavite ventilator i vreću umjetnog snijega, navucite meki džemper, metalizirane naočale i goleme buce od umjetnog krzna i izgledat ćete opasno šik!"), a ako je tekst politički progresivniji ili pak poručuje da se treba ugodno osjećati u vlastitom tijelu, ilustrirat će ga fotografija mlade, lijepe i mršave djevojke. Moglo bi se reći da fotografije mnogo više od tekstova određuju kako bi suvremena žena, čitateljica ženskih časopisa, trebala izgledati. Fotografija postaje još važnijom ako pretpostavimo da čitateljice časopis uglavnom listaju te ne čitaju pažljivo sve tekstove - tada se konzumacija časopisa sastoji isključivo od gledanja šarenih slika stylish modela okruženih trendy torbicama i cipelama s pripadajućim cijenama. Na taj način fotografija, kako je tvrdio Barthes, sudjeluje u "naturalizaciji kulturnog", odnosno kulturnu konstrukciju *Cosmo*-djevojke prikazuje kao prirodnu - premda je doslovno konstruirana u Photoshopu.

Ženske časopise uvelike obilježava konformizam, kako kada je u pitanju feministička politika, tako i kada je u pitanju umjetnost. U njima ima mjesta samo za najšire prihvaćena pitanja ženske politike i za fotografije na kojima se ipak sve "dobro vidi". Mora se priznati kako i taj ograničeni tip političkog angažmana u nekim dijelovima hrvatske javnosti još uvijek može izazvati zgražanje, kao i da su upravo modni editorijali *Cosmopolitana* i *Ellea* zaslužni za dojam ozbiljnosti i respektabilnosti časopisa koji ih čini neusporedivo različitima od većine nekadašnjih, ali i dijela sadašnjih, ženskih časopisa s njihovim "copy/paste" modnim prilozima. Međutim, svaki oblik radikalnijega feminizma i avangardnije fotografije u *Cosmu* i *Elleu* neće naići na razumijevanje.

U 19. je stoljeću, dakle, A strana predstavljala patrijarhalne predodžbe žena, a B strana njihovu redefiniciju, danas pak A strana označava ljepotu i glamur potrošačke kulture, dok nas B strana upozorava na estetski "višak" informacija - ali i na političku oštricu koja ženskim časopisima kronično

nedostaje. Navedena proturječja u samoj strukturi ženskih časopisa, ali i potencijalne razlike između *Cosmopolitana* i *Elle*, ukidaju se upravo u dominantnoj potrošačkoj kulturi, a svaki je radikalniji politički ili estetski istup u konačnici zaglušen, kako bi rekli Horheimer i Adorno, "sirenskim zovom robe".

Literatura:

Barthes, Roland (1997) "The Rhetoric of the Image", u *Studying Culture. An Introductory Reader (Second Edition)*, ur. A. Gray i J. McGuigan, London: Arnold

Barthes, Roland (2000) "The Photographic Message", u *A Roland Barthes Reader*, ur. S. Sontag, London: Vintage

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (2000) *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Second Edition)*. New Haven & London: Yale University Press

Horkheimer, Max i Adorno, Theodor (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva.* Sarajevo: Veselin Masleša i Svjetlost, prevela Nadežda Čačinović

Josipović, Slavica (2007) "Fotićke ovaj mjesec izlažu", *Cosmopolitan*, svibanj, str. 20.

"Mare Milin: Moji miljenici iz arhive", intervju u časopisu *Extra* (29. svibnja 2007), http://www.nacional.hr/hr/articles/view/34873/

Štefančić, Klaudio (2007) "Mare Milin: 'A strana, B strana'", http://www.galerijagalzenica.info/

Truhelka, Jagoda (1997) "Plein air", u J. Truhelka, *Izabrana djela*; A. Milčinović, *Izabrana djela*, SHK, Zagreb: Matica hrvatska

A-side and B-side of Women's Magazines

Maša Grdešić

In 1979, *"The Madwoman in the Attic"*, a landmark in feminist literary criticism, was published. Authors Sandra M. Gilbert and Susan Gubar used a paradigmatic example of the painter Helen Graham, Anne Bronte's heroine in *"The Tenant of Wildlife Hall"* (1848) to analyse the question of female creativity in 19th century. She used the front side of her works to achieve social appraisal while expressing her true artistic nature at the back of the canvases. "Faces" of her paintings were in accordance with her times' taste and provided her financial independence, and "backs" represented her yearning desire and clashed with the accepted aesthetic standards.

The metaphor of "face and back" or "A-side and B-side" is a recurring theme in the authors' study on "authorship anxiety" of such writers as Jane Austen, Mary Shelley, Emily Bronte and Emily Dickinson. Since submission to imposed patriarchal values was the only choice for them, female authors had to invent procedures for expressing their artistic autonomy. Such procedures were dividing the painting into front and back side or writing books similar to palimpsests whose "surface patterns hide or blur deeper, less outgoing - and less socially acceptable - levels of meaning" (Gilbert and Gubar, p 73). *"The madwoman in the attic"* Bertha Mason from Charlotte Bronte's *"Jane Eyre"* fits here like a glove. The authors see her as the "back" of the submissive Jane as well as the writer's double who subverts patriarchal literature's standards in the text.

The reflection of an untamed "madwoman", a "monster" who lurks behind the "angel's" back can be tracked down in the anti-patriarchal strategy of Anne Bronte's heroine. The contemporary Croatian literature did not lag behind the times. In Jagoda Truhelka's novel *"Plein air"* (1987) the main character, Zdenka Podravac, hides her own painting behind Franz von Defregger's painting "Madonna". Her painting represents the most traumatic event in her life, which happened at her own wedding, when she found out that her future husband had a child with another woman. It is no coincidence that the painful truth is hidden behind the painting of Madonna, the embodiment of angelic resignation, obedience and submissiveness. The real Zdenka is at the "back", on the other side of Madonna, which is a typical motif of the 19th century female literature.

Although the exhibition's title, "A-side, B-side", can be closely associated with music, the references to the female literary criticism are justified if we know that Mare Milin's photographs were originally shot for women's magazines such as *"Cosmopolitan"*, *"Elle"*, *"Mila"* and *"Story"*. While the musical metaphor of the A-side and the B-side refers to a feature song and a secondary unreleased song (bonus, rare or exclusive track), the feminist metaphor is much stronger because it states that what is on the other side is a true work of art with a potential for political subversion. It appears that the need for this dichotomy still exists but today female artists file their works in the private archive for somewhat different reasons. They do not struggle with a patriarchal society as much as with the employer's demands conditioned by the laws of market. B-side still

stands for a disapproved artwork that gets its second chance in a narrower context of an art gallery.

Nowadays, capitalism assumes the role of a patriarch in limiting creativity of a female artist and controlling the popular taste as well as decency and appropriateness of an artwork. The metaphor of A-side and B-side raises the question of how much "art" the fashion editorials can handle. When explaining the B-side quality of her works, Mare Milin says these are the photographs that were neither scanned nor retouched, which exist only on slides in the magazine archive and that she personally finds them particularly important and noteworthy but for some reason they haven't been printed. This is how she explains that: "Sometimes a photograph is either out of a context or too dark or too light or something is blurred, but I still like it because it is my feeling that matters to me." The B-side photographs are disqualified because of editor's pragmatic logic according to which the photograph is supposed to be commercial and its primal function is to promote the clothes. Everything must be fully visible in order to convey the complete information to readers. The iconic information is usually completed with the name of a brand, producer, price and the address of the shop where you can buy it.

However, photographs that are out of the fashion editorial context show that promoting products is not the only function of the editorial. The titles used ("Autumn Sonata", "Alchemist", "A Million plaits baby" etc.) rely on the reader's knowledge of a cultural code. The sequence of photographs and their relations, analogy between a presented fashion style and a location, highlight editor's intention to make each editorial a coherent whole or even a story. This puts the aesthetic function of the fashion photography in the first place. Mare Milin was probably thinking about this aspect when she talked about the feeling she had for her photographs. It is challenging to explain the phenomenon of something catching one's eye even if one acquired proficiency in art meta-language.

When writing about Mare Milin's photographs, Klaudio Štefan•čić is on the right track when he says "…Unlike the press photography, the fashion photography has more freedom in selecting and combining various aesthetic, formal and social approaches to the art of photography." If it is true that the fashion photography is less about presenting the "reality out there" which Ronald Barthes called a "denotative message", than the press photography, the A-side and B-side indicates that women's magazines cannot handle photographs with an aesthetic function. The excess of information exceeds the pragmatic politics of magazines because they conceive the fashion photography as means of advertising rather than as an artwork. The excess of information is not easy to explain, but it is the most convincing explanation of a gap between the accepted and printed A-side and rejected, though often more challenging in aesthetic terms, B-side.

In his essay "The Photographic Message", Roland Barthes claims that the very newspaper in which a photograph is printed influences its meaning. Therefore, a "transmission channel" i.e. a context has a major influence on the meaning. For this reason the same photograph in different contexts (*"Cosmopolitan"* or art gallery), can have different meanings. The A-side and B-side dichotomy does not result only from formal differences but also from contextual differences.

Photograph in the context of *"Elle"* or *"Cosmopolitan"* magazines conforms to their cultural code and becomes a part of a complex network of contradictions that are beyond women's magazines' grasp. In editor's letter of the Croatian May edition of *"Cosmopolitan"*, Slavica Josipović proudly announced Mare Milin's exhibition because the artist started her career there. However, she just scratched the surface of the exhibition title's meaning by mentioning that the B-side stands for those photographs that "have not seen

the light of magazine's paper." She avoided raising a question of the true meaning. Instead, she used the exhibition to promote the magazine because the fact that Mare Milin, once their photographer, succeeded in the art world only confirmed the undisputed quality of the magazine.

There are numerous examples of magazines ignoring contradictions because they take a part in their creation. In addition to the tension between pragmatic and aesthetic function of the fashion photography, there are contradictions between feminine and feminist when it comes to representation of women, between conformism and activism when it comes to participation in politics, between forcing practical advice and insisting on utopian world, as well as between prides in "radical" texts and catering to popular tastes.

It seems that these contradictions support discrepancy between texts and images in the magazines. If the photographs have aesthetic quality, they are counterbalanced by "how to feel pleasure" or "buy this product" slogans, and if the text is politically progressive or suggests you should feel comfortable in your body it is illustrated with a photograph of a young, pretty, skinny woman. It can be said that photographs are more powerful in determining how modern women, who read women's magazines, should look like. Photographs are even more important if we assume that women mostly turn the pages without reading all the texts, which turns the consumption of the magazine into looking at colourful photographs of stylish models surrounded with trendy handbags and shoes with prices. In this way, according to Barthes, photography participates in "naturalization of cultural", presenting the cultural construction of a *Cosmo*-girl as a natural.

Female magazines are predominately characterized by political and artistic conformity. They make room only for widespread aspects of female politics and for well laid out photographs. Still, even such limited political engagement can shock Croatian public, and fashion editorials of *"Cosmopolitan"* and *"Elle"* are main reasons they are considered more serious and respectable magazines than those who copy and paste editorials from others. Finally, this is not the place to look for radical feminist texts or avant-garde photographs.

In 19th century, A-side presented the patriarchal concept of womankind and B-side its redefinition. Nowadays, the A-side refers to the beauty and glamour of consumer politics and the B-side points to the aesthetic "oversupply" of information as well as to the absence of political sharpness in these magazines. Mentioned contradictions in the structure of women's magazines and potential differences between *"Cosmopolitan"* and *"Elle"* are annulled in a dominant consumer culture where every political or aesthetic stepping forward is deafened by "the sirens' song of a product" (Horkheimer and Adorno).

Literature:

Barthes, Roland (1997) "The Rhetoric of the Image", *Studying Culture. An Introductory Reader (Second Edition)*, editors A. Gray and J. McGuigan, London: Arnold

Barthes, Roland (2000) "The Photographic Message", *A Roland Barthes Reader*, editor S. Sontag, London: Vintage

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (2000) *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (Second Edition)*. New Haven & London: Yale University Press

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva (Dialectics of Enlightment)*. Sarajevo: Veselin Masleša i Svjetlost, translated by Nadežda Čačinović

Josipović, Slavica (2007) "Fotičke ovaj mjesec izlažu", *Cosmopolitan*, May, page 20

"Mare Milin: Moji miljenici iz arhive", the magazine *Extra* interview (29 May 2007), http://www.nacional.hr/hr/articles/view/34873/

Štefančić, Klaudio (2007) "Mare Milin: 'A-side, B-side'", http://www.galerijagalzenica.info/

Truhelka, Jagoda (1997) "Plein air", J. Truhelka, *Selected Works*; A. Milčinović, *Selected Works*, SHK, Zagreb: Matica hrvatska

FILMSKO VRIJEME U SLIKARSKOM PROSTORU

Teorija montaže Sergeja Ejzenštejna i Picassove Gospođice iz Avignona

Krešimir Purgar

Dinamične i statične slike - nepomirljiva razlika?

Izum kinematografskog snimanja i reprodukcije slike početkom dvadesetog stoljeća, tj stvaranje tehničkih predispozicija filmske umjetnosti, otvorio je novi, do tada nepostojeći umjetničko-teorijski problem: treba li pokretne slike uopće smatrati umjetnošću i kakav je njihov odnos prema tradicionalnim umjetničkim disciplinama, poput slikarstva, arhitekture, kazališta i glazbe? U načelu bi se moglo reći da je jedan tehnički pronalazak, mehaničko-kemijska reprodukcija slikovnog zapisa, nehotice otvorio estetički prijepor koji će u godinama koje su uslijedile poremetiti postojeće odnose između umjetničkih grana i u svojevrsnom neo-kantovskom duhu omogućiti konačno razdvajanje svijeta umjetnosti od svijeta života. Već u raspravama Ricciotta Canuda i Huga Münsterberga primjećujemo artikuliranje dva naizgled nepovezana problema prakse i teorije sedme umjetnosti. Naime, s jedne strane oni odvajaju film od drugih prikazivačkih disciplina, priznajući mu time imanentan i autonoman umjetnički potencijal, dok su s druge strane svjesni da je sposobnost filma da oponaša stvarnost *par excellence* ujedno i najveća opasnost koja prijeti umjetnosti kao djelatnosti nesvodivoj na oponašanje stvarnosti.(1) Rana filmska teorija kretala se između predviđanja nesagledivih mogućnosti razvoja novoga filmskog jezika i spoznavanja prijetnje instrumentaliziranja slikâ za jednostavno reproduciranje objektivne stvarnosti. Jedan od načina da se specifičnostima filmske tehnike prispodobi i specifičan filmski način umjetničke transcendencije nalazimo u pokušaju određivanja posebnosti filmskog jezika u odnosu na druge umjetnosti, prvenstveno u odnosu na slikarstvo i kazalište, te pored već spomenutih autora, i Walther Ruttmann 1919. povjerava filmu ključnu ulogu u epistemološkom obratu iz slikarske proizvodnje slika u suvremeniji model koji naziva "slikarstvo s vremenom". (2) Naime, u događajnosti umjetnosti, pojmu koji danas rado koristimo i čije izvore prepoznajemo tek u *Društvu spektakla* Guya Deborda, Ruthmann je već početkom dvadesetog stoljeća anticipirao vremensku komponentu slike, onu koja se suprotstavlja tradiciji renesansnog tableaua i kroz fizičko vrijeme pokretnih slika postaje dostojnim suparnikom svijetu života, približavajući se svijetu

(1) O problemu istine u filmu i drugim umjetnostima Ricciotto Canudo daje ironičnu opasku neskrivenog avangardnog naboja: "Kao i u ostalim domenama duha, i u filmu se umjetnost sastoji od nametanja osjećaja, a ne od izlaganja činjenica. Svakako, postoji veliko iskušenje da se sve *pokaže* putem "istinskih slika". Zbog toga se vjeruje da na ekranu vidimo toliko "istine", iako se rijetko osjeti duboki, stvarni *estetski* osjećaj. Riječ "istina" koju bi u ovom slučaju trebala zamijeniti sintagma "nezgrapna i površna stvarnost", ne pripada nijednoj umjetničkoj vrsti. Koji je to slikar ikada htio "prikazivati" na način kako to čine naši filmski stvaratelji? Možda Leonardo kroz vjerodostojne poze svojih hermafrodita? Ili slikari Kristovog rođenja, s njihovim idealnim kompozicijama osoba i životinja oko jaslica? Možda Michelangelo sa svojom unaprijed promišljenom veličinom ili Watteau sa svojim prikazima okamenjene elegancije toliko popularnim u njegovo doba? Malo je *ekranista* shvatilo da filmska istina mora odgovarati književnoj istini, slikarskoj istini, tj. suštinskoj istini koju je nemoguće definirati" (R. Canudo, cit. pr: D. Stojanović, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, str. 62)

(2) Walther Ruttmann: "Malerei mit Zeit", 1919; objavljeno u: *Film als Film, 1910 bis Heute*, ur. Birgit Hein i Wulf Herzogenrath, Gerd Hatje Verlag, Stuttgart, 1977., str. 63-64. Cit. pr. *Avangardni film 1895-1939*, ur. Branko Vučičević; Radionica Sic, Beograd, 1984.; str. 25-27

umjetnosti:

Nije nam potreban novi stil ili nešto slično, već: prenijeti u umjetničku formu mogućnosti izraza različite za sve poznate umjetnosti, jedan potpuno novi osjećaj života, "slikarstvo s vremenom". Umjetnost za oko, koja se od slikarstva razlikuje time što se odvija vremenski (poput glazbe) i što težište umjetničkog nije (kao na slici) u svođenju (realnog ili formalnog procesa) na jedan trenutak, već upravo u vremenskom razvoju formalnog. Budući da se ta umjetnost odvija vremenski, jedan od njenih najvažnijih elemenata je vremenski ritam optičkih događaja. To će stvoriti potpuno novi tip umjetnika koji se sada nalazi između slikarstva i glazbe. (…) Tehnika izvedbe bit će tehnika kinematografije.(3)

Za Ruttmanna, dakle, slika može biti nositelj umjetničke poruke, ali ne kao statična, izvanvremenska ikona zaustavljenog zbivanja, nego samo kao pokrenuto slikarstvo obogaćeno novom dimenzijom kinematografskog trajanja u vremenu. Prema ovom tumačenju, razlike u prostorno-vremenskom kontinuumu između slikarstva i filma nisu samo dokaz nesvodiva "hardverskog" jaza između dvaju medija, nego i dubokog ontološkog raskola koji umjetnost dvadesetog stoljeća donosi. Nadovezujući se na teze Rudolpha Arnheima iz njegove *Psihologije umjetnosti*, Antonio Costa primjećuje da gledajući film ili sliku uvijek najprije pokušavamo proniknuti u "radnju" i potom odgovoriti na pitanje "što zapravo vidimo" ili "o čemu se tu radi". Subjekt i slikarske i filmske slike podređen je formi i tek razabiranjem formalnih obilježja djela dolazimo do odgovora na naša pitanja. Razlika među njima je, tvrdi Costa u drugačijem temporalnom rasporedu vizualnog materijala jer

filmski prostor je sastavljen od dijelova prostora prikazanih u sukcesivnom nizu, te se prostorno-vremenski odnosi u filmu uspostavljaju dijametralno suprotnim poretkom nego u slikarstvu. Dok na slici virtualnu dimenziju vremena postižemo konkretnom prostornom organizacijom, u filmu je upravo konkretna vremenska dimenzija ona kojom predstavljamo virtualnost filmskog prostora.(4)

U prvoj polovici dvadesetog stoljeća odnos filma i slikarstva još uvijek je bio predmetom sporenja, bez obzira jesu li se sudionici u raspravama zalagali za potpuno odvojeni pristup dvama medijima kako bi legitimirali tehnološku i reprezentacijsku superiornost kinematografije ili kako bi film izdvojili iz domene umjetničkog diskursa u užem smislu i, poput Waltera Benjamina, oduzeli auru umjetničkog svakom djelu koje se može mehanički reproducirati. Iz primjera koje smo naveli razvidno je da film i slikarstvo ne dolaze iz istog vremena, ne samo istoga kronološko-povijesnog vremena, već nisu u stanju na identičan način *reproducirati* vrijeme u njegovoj protežnosti. Pri takvom dominantnom stavu umjetničke teorije morala je vrlo disonantno zazvučati ideja Sergeja Ejzenštejna o filmu kao "suvremenoj fazi slikarstva" (5) jer ona pretpostavlja da film nasljeđuje iste reprezentacijske probleme poznate iz cjelokupne povijesti zapadnog slikarstva, od Giotta do Picassa, ali također pretpostavlja da će suvremeno slikarstvo prihvatiti izazov tehničkog napretka pokretnih slika, te pokušati parirati, primjerice, spekularnom načelu filmske kamere ili mogućnostima montažne organizacije snimljenog materijala. Važnost Ejzenštejnove teorije montaže upravo je u tome što nadilazi tradicionalnu podjelu na film kao dinamičnu umjetnost vremena i slikarstvo kao statični prikaz trenutka, kako bi se približio onome što Walther Ruthmann naziva "slikarstvo s vremenom". Implikacije i dometi Ejzenštejnova montažnog principa u slikarstvu njegovog vremena bit će glavna tema u nastavku ovog teksta.

---

(3) Ibid.

(4) Antonio Costa: *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Milano, 2002; str. 235-236

(5) Ovu Ejzenštejnovu tezu prenosimo iz teksta Pietra Montanija "The Uncrossable Treshold: The Relation of Painting and Cinema in Eisenstein", objavljeno u: *The Visual Turn - Classical Film Theory and Art History*; ur. Angela dalle Vacche, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jerey i London, 2003.; str. 206-217

Od teorije montaže prema teoriji umjetnosti

Premda ga filmska historiografija svrstava u tzv. "Rusku montažnu školu", Ejzenštejnov teorijski i praktični doprinos tom pravcu iskoračuje iz problematike montaže kao prvenstveno organizacije filmskog materijala u smisleni narativni ili simbolički slijed, te, udaljavajući se od preciznih i propedeutičkih naputaka Kulješova i Pudovkina, montaži pristupa kao kognitivnom procesu koji zahtijeva intelektualno sudjelovanje gledatelja. Da je Ejzenštejn u svojoj podjeli montažnih načela blizak konceptualnom razmišljanju i apstraktnim modelima provedbe vidljivo je već na nominalnoj razini: dok se, primjerice, Pudovkinova "montaža odnosa" dijeli na pet tipova - kontrast, paralelizam, simbolizam, istodobnost i ponavljanje teme - od kojih svaki tip već svojim nazivom upućuje na osobinu tog postupka i na učinak koji proizvodi, Ejzenštejn svoje tipove naziva ritmička, metrička, intelektualna, tonalna, nadtonalna i vertikalna, pri čemu se ova posljednja uopće ne odnosi na organizaciju sekvenci iz odabranih snimljenih dijelova nego upućuje na misaoni proces kojemu je cilj ultimativna sinteza slike, boje i zvuka. Andrew Tudor nadtonalnu i vertikalnu montažu opisuje kao opći postupak u kojemu se film kao cjelina znatno razlikuje od zbroja dijelova koji sudjeluju u njegovoj tvorbi (6) i čijim međudjelovanjem nastaje ono što Ejzenštejn naziva "četvrtom dimenzijom filma", tj. nadilaženjem njegova prostorno-vremenskog kontinuuma.(7)

Zanimljivo je da je teorijski model iskoraka u četvrtu dimenziju filma Einsensteina vodio upravo preko slikarstva, medija čije se figurativne rekonstrukcije fizičkog prostora doimaju inferiornima kinematografskom postupku i koji medij nije u stanju predočiti to novo i specifično montažno filmsko vrijeme. Sasvim je izvjesno da je ruski autor u nadolazećoj eri pokretnih slikâ pitanjima reprezentacije pristupao kao univerzalnom problemu predstavljačkih umjetnosti, bez obzira na vrstu, stil ili razdoblje i zato Antonio Costa ispravno primjećuje da proučavanje filmskog vremena i načina kako se ono oblikuje kroz montažu stavlja u sasvim novu perspektivu i prikazivanje vremena na dvodimenzionalnom planu tradicionalne slike. Ejzenštejn problematici slikarskog djela pristupa kao da je kinematografsko, a filmskim sekvencama traži analogone u povijesti umjetnosti, te budući da je njegova teorija montaže zapravo opća teorija umjetnosti, on ova dva područja vidi kao međusobno zamjenjiva, a načelo reprezentativnosti izdvaja kao problemsko središte svih vizualnih umjetnosti.(8) Brojne analize konkretnih umjetničkih djela pokazuju da je njegov teorijski model proizašao iz same suštine reprezentativnih praksi koje naziva *oslikovljenjem [putting in-image]* a na širem planu one tvore dijalektičku povijest umjetnosti koja je, gotovo poput intelektualne i vertikalne montaže, puno više od zbroja kronoloških činjenica ili rekonstrukcije historiografskog slijeda:

For Eisenstein, a history of art can be formed as a description of paths of this kind of problematic tradition of representation whose course would therefore be marked by the more or less well-chosen inventions with wich the different figurative cultures have gradually articulated and exemplified "in-image" the essential questions of representation. The fact that among these inventions there are several that are immediately technical in character, such as cinema, is largely secondary. For Eisenstein an invention makes sense only when it makes the formulation of good answers to the old problems of representation possible, or when it can make us grasp the existence of a problem where we have not seen one before.(9)

(6) Andrew Tudor: *Theories of Film*; Secker & Warburg i British Film Institute, London 1974.; cit. pr. Endrju Tjudor: *Teorije filma*; Institut za film, Beograd 1979.; str. 22

(7) Robert T. Eberwein: *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*; The Scarecrow Press, Metuchen, New York i London, 1979.; cit. pr: Robert T. Ebervejn: *Vodič kroz teoriju i kritiku filma*; Institut za film, Beograd 1985.; str. 28

(8) Antonio Costa: op. cit.; str. 252-253

(9) Pietro Montani: op. cit.

Mogli bismo utvrditi da je za ruskog autora inovativan onaj film ili umjetničko djelo koje uspije *oslikoviti*, predstaviti-u-slici, načelno neslikoviti materijal, tj. osjećaje poput straha ljubavi i mržnje prenijeti na filmsku vrpcu ili imanentno temporalnu senzaciju, poput kontinuiranog pokreta, prenijeti na slikarsko platno. Trenutak u kojemu se to događa Ejzenštejn naziva "ekstazom reprezentacije" (*ek-stasis*, izlazak iz sebe); riječ je o pojmu čije je značenje usporedivo s puno češće korištenim terminom "umjetničke transcendencije", tj. o generalnoj osobini umjetničkog djela da iskorači iz ograničene prirode vlastite reprezentativnosti, tj. da simboličkim obratom unutar sebe kao umjetničkog proizvoda "izađe iz sebe" i prikaže neprikazivo. Iz opširnih Ejzenštejnovih spisa talijanski filmolog Pietro Montani je tipološkom raščlambom izdvojio četiri stadija ekstaze reprezentacije.(10) Prvi je nazvao *eksplozivnim modelom* i ovdje je ponajprije riječ o priznavanju morfogenetičkog principa nastanka umjetničkog djela, te o utvrđivanju jednostavne činjenice da svako umjetničko djelo ima oblik koji ga razlikuje od neumjetničkog, tj. polazišna premisa umjetničkog djela (ideja, skica itd.) razvijajući se, primjerice u procesu slikanja, "eksplodira" u njegovu konačnu formu. Drugi model, *isključenje značenja*, je već puno složeniji i interpretacijski je uvjetovan promatračevim doživljajima, znanjem i kulturalnim nasljeđem. Za razliku od prvog načela, ovdje forma zapravo otežava tumačenje jer se nadaje kao kulturalno kodirana zagonetka čija interpretacija može postaviti cijeli niz pitanja strukama poput hermeneutike, ikonologije, psihoanalize i semiotike, danas još i teoriji pogleda, feminističkoj kritici itd. Ovaj Eisensteinov teorijski princip je od ključnog značaja za temu naše rasprave i zato ćemo mu se u nastavku opširnije posvetiti.

Ali, prije toga moramo se osvrnuti i na dva preostala modela: Pietro Montani smatra treće načelo *ekspresivne konverzije* najbližim filmskoj teoriji u užem smislu jer omogućava da plošna dvodimenzionalna slika prekorači unutrašnju granicu i u svojevrsnom semiotičkom obratu prijeđe iz jednog izražajnog stadija u drugi. Primjeri iz ruskoga klasicističkog slikarstva koje Ejzenštejn navodi (recimo, platno *Bojarina Morozova* iz Tretjakovske galerije) toliko su nabijeni ekspresivnom energijom likova da počinju gotovo emanirati zvuk: "slikarska reprezentacija morala je uključiti nešto što je figuralno neprikazivo - zvuk, glasove - kako bi mogla zadržati vlastito stanje reprezentativnosti. Ona je 'izašla iz sebe' kako bi ostala u sebi, ali sada obogaćena jednim heterogenim, nepripadajućim elementom".(11) Drugim riječima, ono što slikarstvo "ekspresivno konvergira" iz jednog stadija slike u drugi, primjerice iz statične kompozicije bez zvučnih alegorija do izvedbeno i tematski dinamičnih platna prepunih simboličkih nagovještaja urlika i borbenih pokliča (kao u spomenutoj *Bojarini*), film postiže tehničkom integracijom sredstava koja mu stoje na raspolaganju - konkretno slikom, zvukom i bojom - i na taj način, po Montanijevim riječima, Ejzenštejn argumentira koncept vertikalne montaže, organskog jedinstva djela, polifonije ekspresivnih sredstava itd., potvrđujući osnovnu teorijsku premisu da je kinematografija "suvremena faza slikarstva". Četvrti, *implozivni model* u izvjesnoj mjeri je metateorijskog karaktera jer kroz njega ruski autor pokušava provjeriti što bi se dogodilo kada bi sâma ekstaza reprezentacije postala temom djela i zaključuje da autentični umjetnički *pathos* tada ustupa mjesto komičnom i paradoksalnom; dodali bismo, poput analize vlastitog lika u ogledalu kao osobe koju prvi put vidimo.

Vratimo se sada metodi *isključenja značenja*, okosnici Ejzenštejnova neograničenog povjerenja u moć slikarstva da transcendira vlastita prikazivačka načela, "izađe iz sebe" i transformira se u kinematografski pokret. Po njegovom mišljenju, tehniku tog slikarsko-filmskog obrata omogućuje

(10) Ibid.
(11) Ibid.

upravo montaža, ekstemporalni ali nipošto nasumični izbor komadića stvarnosti koji u prilagođenom sinkronijskom nizu stvaraju specifičnu filmsku naraciju. Premda nam je historiografija filmskih studija otkrila sve o prioritetnom mjestu montaže kod ranih ruskih autora, pitanje koje nam se svejedno nameće glasi: kakvu ulogu u montažnom poretku pokretnih slika može imati tzv. štafelajno slikarstvo koje je ionako već stoljećima svedeno na jedan jedini zamrznuti kadar? Utoliko prije što se najveći (post)impresionistički inovatori, poput Maneta i Cézannea, još uvijek ne bave vremenom, nego i dalje samo prostorom slike. Na koji uopće način može nîz različito kadriranih slika - što je osnovni princip montaže - istodobno supostojati kao filmsko i kao slikarsko vrijeme, dakle kao kontinuitet vremena i kao samo jedan njegov isječak? Odgovor na ova pitanja Ejzenštejn daje minucioznom formalnom i kompozicijskom analizom *Portreta Marije Yermolove* Valentina Serova iz 1905. **(sl. 1a do 1c)** sugerirajući da su perspektivni ekscesi u slici posljedica varijabilnih točki pogledâ koje su na platnu pokazane kao simultano prisutne. Pietro Montani ovako sumira Ejzenštejnovu analizu:

The constructive principle to which is attributed this effect of meaning is a principle of composition and specifically a phenomenon of montage. Serov, in fact, would have used intuitively, but with extreme skill, a procedure that cinema would eventually sanction: the portrait of Yermolova is in fact constructed as an actual montage of four "takes", in which not only the size of the image changes, but also – and this is the most important and unexpected point – the angle of the "shot" is changed. Starting from the "whole" of the first "take" (shot "from above", since we see the floor on which the figure rests) to the "first level" of the last "take" (decidedly shot "from below").(12)

Ovdje je zapravo riječ o nekoj vrsti intelektualne montaže zato što sugerirani pokreti "kamere", tj. različiti rakursi iz kojih je lik prikazan, ne predstavljaju stvarni pokret nego aktiviraju naše empirijsko znanje o djelovanju perspektive i na taj način daju do znanja da se točka pogleda mijenja. Pokret je na portretu Marije Yermolove kulturološki uvjetovan.(13) Za razliku od njega, pokret prikazan na slici Pabla Picassa *Gospođice iz Avignona* iz 1907. ne nastavlja se na postojeću epistemologiju povijesti umjetnosti, nego ju iz temelja mijenja, te filmu kao "suvremenoj fazi slikarstva", ali i slikarstvu kao "ranoj fazi filma" daje sasvim novi značaj.

Montažni postupak i kubističko slikarstvo

Sukladno Ejzenštejnovoj historiografskoj akribiji, potpuno je očekivano da je praktične primjere za svoje teorijske modele pronalazio u širokome povijesno-geografskom rasponu, od talijanske renesanse do kasnoga ruskog impresionizma. Picassove *Gospođice iz Avignona* **(sl. 2)** označavaju prijekid te tradicije nagovještavajući eru pokretnih slika i potpuno nove režime gledanja. Utoliko je svojevrstan paradoks što kronologiju nastanka *Marije Yermolove* i *Gospođicâ* dijele samo dvije godine i što je ruski autor za svoju inače uvjerljivo primijenjenu tezu ipak izabrao sliku iz prethodne, pred-filmske epohe dok je, kao što ćemo vidjeti, upravo kubistički prostor puno modernije artikulirao filmsko montažno načelo u naizgled ekstemporalnom trenutku "slikarske slike". Gdje, dakle, pronalazimo to filmsko vrijeme u sinkopiranoj kompoziciji koju tvore čuveni likovi

(12) Ibid.

(13) Kulturološka uvjetovanost, kako perspektive tako i drugih slikarskih konvencija, dokazuje da su modeli reprezentativnosti, te pokušaj svladavanja temporalne dimenzije neki od ključnih problema u povijesti slikarstva: "Zaposjedanje nekoliko točki pogleda u perspektivnom definiranju jednog jedinstvenog prostora nije nepoznato umjetničkoj kritici i kao metoda se često koristilo u slikarstvu kasne renesanse i manirizma. Općenito govoreći, taj postupak bio je korišten kako bi subjekt slike bio prikazan u što naglašenijem pokretu. U našem slučaju (portret Yermolove) postupak je upotrijebljen kako bi unio dinamiku u inače vrlo statičnu pozu subjekta slike; zato taj princip ovdje funkcionira kao čista forma, poput neke tajne strukture koja prožima sliku. 'Čitajući' sliku, gledatelj aktivira njenu vremensku dimenziju i oslobađa pokret, a četiri različite perspektive koje slika nudi ujedno razmještaju gledatelja u četiri različite promatračke pozicije. Detalje slike otkrivamo jednog za drugim, logikom susljednosti koja povezuje vrijeme 'čitanja' i vrijeme reprezentacije." (Antonio Costa, op. cit.; str. 258.)

1a 1b 1c

2

Picassovih prostitutki? Prvu povrdu da je riječ o pokrenutoj slici nalazimo u knjizi *Svjedok u slici* Vere Horvat Pintarić koja spominje istraživanje Aloisa Riegla o holandskom grupnom portretu i definiciju po kojoj je odsustvo psihološke veze među likovima u slici znak specifičnoga stilskog htijenja: figure su izdvojene, ne komuniciraju međusobno, svaka od njih je na svoj vlastiti način relacionirana prema gledatelju i na drugačiji način ga uvlači u prostor i vrijeme slike. (14) Oslanjajući se na generalne Rieglove uvide i studiju Picassovih *Gospođica* Lea Steinberga, Vera Horvat Pintarić tvrdi da upravo divergentni pogledi upućeni iz slike razbijaju njezino jedinstvo afirmirajući antinarativno načelo:

Prva figura koja ulazi u prizor s lijeve strane podiže zastor, druga na suprotnoj strani, između zavjesa, vrši intruziju u sliku, dvije žene u središtu i još jedna okrenuta promatraču, one nas fiksiraju svojim pogledom, a ti pogledi upućeni iz slike, to je ono što je važno. Jer gledatelj postaje svjestan da je gledan, upravo interpeliran, pa se i jedinstvo slike stvara u njegovoj svijesti. Slika dakle pretpostavlja aktivnog promatrača koji postaje i sastavni dio njezine radnje.(15)

Pogledamo li svaku pojedinu gospođicu ustanovit ćemo da one niti gledaju u istom smjeru - dakle, promatrač ne može biti samo jedan - niti odgovaraju jedinstvenoj vizuri prostora koji je moguće logički obuhvatiti pogledom s jednog mjesta. Divergentnim očištima i pozicijom u različitim prostorima svaki od likova zahtijeva autonomno vrijeme komunikacije s gledateljem, traži da se posvetimo samo njemu. Izostanak psihološke profiliranosti u njihovim međusobnim relacijama *unutar* same slike te činjenica da gospođice uzvraćaju pogledom uvjetuje i naš naredni argument.

Ono što Ejzenštejn prepoznaje kao "kadriranje" na portretu Yermolove, tj. činjenicu da su površine unutar slike tretirane poliperspektivno, u jedinstvenom vremenskom isječku, kod Picassa se razvija u dva pravca: sinkronijski, u samo jednom izdvojenom trenutku, dakle konceptualno slično kao i kod Serova, ali i dijakronijski, u punome filmskom vremenu i montažno "narezano" iz nekoliko kuteva, kako bi pokretom "kamere" definirao prostor. Ovim paradoksom prostorno-vremenske istodobnosti *Gospođice iz Avignona* su na samom početku dvadesetog stoljeća prve anticipirale i slikarski najviše se približile mogućnostima filmskog jezika i zato ćemo se njihovom intersemiotičkom analizom detaljnije pozabaviti. Vidjeli smo da već i vrlo rudimentarna podjela na film kao medij pokreta i slikarstvo kao medij zaustavljenog trenutka može biti dovedena u pitanje jednostavnom zamjenom režima gledanja: promatramo li film kao slikarstvo novog vremena, kao što to predlaže Ejzenštejn, nužno ćemo preuzeti i neke samo njemu svojstvene konstruktivne elemente, poput montaže, kadriranja, ritma itd. i pokušati ih ugraditi u gledanje slike. Picassovo djelo ide znatno ispred svog vremena zato što se ne naslanja na teorijsku refleksiju o prirodi filmskog medija i na njegov eventualni utjecaj na slikarsku praksu (što ova naša rasprava bazično čini), nego intuitivno prepoznaje "slaba mjesta slikarstva" - ograničenost na klasični *tableau*, geometrijsku perspektivu i sl. - te zapravo stil analitičkog kubizma, kao što to čini Ejzenštejn u domeni filmske montaže i opće teorije umjetnosti, pretvara u invenciju koja omogućava da na "novi način formuliramo odgovore na pitanja reprezentacije, te da uočimo probleme tamo gdje ih ranije nismo primjećivali". Jedan od njih je simultanizam odvijanja različitih pokreta istog lika ili uslojavanje sinkronijskog vremena slike. Krajnji desni lik na *Gospođicama iz Avignona* upravo to čini:

Ona sjedi leđima okrenuta promatraču, lice je okrenula en face, usprkos anatomskoj logici, a komad njezine ruke ostao je pod bradom i na leđima. Picasso je otkrio da se nagli okretaj može izraziti ukidanjem prijelaza, zato ta figura nema vrata između glave i tijela, a shvaćanje te nagle inverzije djeluje jače

(14) Vera Horvat Pintarić: *Svjedok u slici*, poglavlje "Venera u Bordelu"; Matica Hrvatska, Zagreb, 2001.; str. 116-117
(15) Ibid.

negoli njezina apstrakcija i njezina plošnost. Ružičastom mesu to daje agresivnu neposrednost a svojom bestidnom pozom ona postaje bliža uključenom promatraču koji je sad poznaje pod svim uglovima.(16)

Picassovo "ukidanje prijelaza", kako to definira Vera Horvat Pintarić, zapravo je slikarska transformacija sinkronijskog vremena filmske slike ili prikaz pokreta kroz niz "kadrova" pri čemu promjene u "kutevima snimanja" omogućavaju da ženski lik vidimo s leđa, dio lica frontalno a nos u poluprofilu. Dok bismo se u filmu za takav fizički opis lika poslužili montažnim rezovima i sukcesivnom izmjenom srednjeg i bližih planova, kubistički prostor i vrijeme slike uvode kadriranje *layerima* koji su svi vidljivi istodobno. U svojim drugim radovima Picasso je tehniku jukstapozicije "kadrova" iz različitih perspektiva uglavnom koristio analitički, tj. rastavljao je dijelove tijela kako bi svakome od njih pridružio njegovo vlastito vrijeme; u *Gospođicama* je otišao i korak dalje te je unutar slike prikazao i dijakro-nijsko vrijeme sintetizirajući pokret u puno raskošnijem montažnom nizu. Ono što vidimo je pet ženskih likova prikazanih kroz četiri rakursa s tri mizanscene: je li moguće da je riječ o identičnom liku "montiranom" u filmsku priču? Naime, prihvatimo li tumačenje Vere Horvat Pintarić da je na našoj slici riječ o "istom tipu žene koji je prikazan u mijenjanju" te da nas autor vodi u smjeru na koji nismo navikli kako bi nas "u jednoj slici u skraćenom razmaku naveo da vidimo ono što znamo da se zbiva u vremenskom slijedu",(17) tada bi se *Gospođice*, zato što su nastale samo dvije godine nakon *Portreta Marije Yermolove*, s puno više prava mogle smatrati krunskim dokazom Ejzenštejnove teze o konvergenciji slikarskog i filmskog medija.

"Filmsko slikarstvo" kao znak kulturalnog preokreta

Naposljetku, trebalo bi postaviti pitanje što je doista teorijski relevantno u susretu kinematografije i slikarstva: je li to otvaranje mogućnosti nove interdisciplinarne semiotike koja bi univerzalnim modelima tumačenja pristupila i statičnoj i dinamičnoj umjetnosti slikâ ili je to, možda, primjena specifičnih konstruktivnih elemenata jednog medija i njihova prilagodba drugom mediju? Budući da smo se u ovom tekstu trudili ne samo potvrditi Ejzenštejnove teze o sudbinskoj upućenosti filma i slikarstva jednog na drugo nego ih i osnažiti primjerom za koji smatramo da to još jasnije pokazuje, za očekivati je da odgovor na barem jedno

od postavljenih pitanja bude pozitivan. Ali ipak - nije. Na jednom mjestu konstatirali smo da film i slikarstvo ne pripadaju istome kronološkom vremenu, naime slikarska tradicija traje tisućama godina dok je filmska (u vremenu o kojem govorimo) stara tek nekoliko desetljeća. Razlog zašto smo povezali Ejzenštejnovu teoriju montaže/teoriju umjetnosti i Picassove *Gospođice iz Avignona* je u ukazivanju na specifičan trenutak epistemološkog obrata u kojem slikarstvo napušta ideju reprezentacije objektivne stvarnosti, a film tek otkriva vlastite unutarnje dihotomije objektivnosti/apstrakcije, te istine/fikcije. Ta opreka vidljiva je, kao što smo spomenuli, već i untar ruske montažne škole: premda se slažu da film kao montažna konstrukcija nije stvarnost, nego su stvarnost samo sirovi kadrovi na filmskoj vrpci, Pudovkin, Kulješov i Ejzenštejn nipošto se ne slažu oko toga što bi film trebao biti. Ejzenštejna su njegovi dijalektički principi, metonimije i sinegdohe u *Oktobru* i *Krstarici Potemkin* nužno usmjeravale apstraktnijem stilu montaže, baš kao što je i Picasso dva desetljeća ranije anticipirao montažno filmsko vrijeme i u ejzenštejnovskoj "ekstazi reprezentacije" omogućio slikarstvu da

(16) Vera Horvat Pintarić: op. cit.; str. 130
(17) Op. cit.; str. 160-161

“izađe iz sebe” i pokuša progovoriti jezikom filma. Potonjemu je taj intermedijalni eksperiment “filmskog slikarstva” i uspio ali ne zato što su film i slikarstvo bili predodređeni spojiti se u univerzalnu, međusobno zamjenjivu prikazivačku umjetnost, nego zato što su se susreli u jedinstvenom trenutku radikalnoga kulturalnog preokreta iz svijeta života u svijet umjetnosti, Ejzenštejn u pokušaju avangardne preobrazbe svijeta, a Picasso u nagovještaju onoga što danas zovemo zaokretom prema vizualnosti.

TIME IN FILM WITHIN PAINTING SPACE

Sergey Eisenstein's Theory of Montage and Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon"

Krešimir Purgar

Dynamic and static paintings - irreconcilable differences?

The invention of cinematographic shooting and image reproduction at the beginning of the 20th century along with the creation of technical predispositions for the film art, posed a new problem in the art theory: should the moving images be considered an art and what are their relations to traditional art genres, such as painting, architecture, theatre and music? It can be said that one particular technical invention, mechanical-chemical reproduction of an image, inadvertently opened the aesthetic dispute that would change the existing relations among art genres and in a peculiar neo-Kantian spirit enabled the ultimate separation between the world of art and the world of life. Riccotto Canudo and Hugo Munsterberg debated and articulated two seemingly unconnected problems of practice and theory of the seventh art. On the one hand, they separate film from other representational disciplines, conceding its immanent and autonomous art potential. On the other hand, however, they are aware that the ability of film to emulate reality par excellence is at the same time the greatest danger for art, it being an activity irreducible to imitation of reality (1). Early film theory ranged between predicting immeasurable possibilities of new film language development and notion of threat of instrumentalizing images for simple reproduction of objective reality. One of the ways of adding a specific artistic transcendence to peculiarities of the film making technique is the attempt to determine uniqueness of film language contrasted with other arts, especially with painting and theatre. Like the above-mentioned authors, in 1919 Walter Ruttman thought that film played a crucial part in epistemological shift from painting production of images to a more modern model that he called "painting with time" (2). In art happening, the term we gladly use and whose sources go back to Guy Debord's "Society of Spectacles", as early as the beginning of the 20th century Rutmann anticipated the temporal component of an image confronting the tradition of Renaissance tableau that by virtue of physical time becomes a worthy opponent of the world of life, getting closer to the world of art:

(1) When writing on the problem of truth in film and other arts, Ricciotto Canudo makes an ironic remark with blatant avant-garde spirit: "As in other domains of spirit, film is art because of forcing emotions, not because of presenting facts. Certainly, there is a strong temptation to show everything with "true images". For that reason, we believe that there is a lot of truth coming from the screen, while a deep, genuine aesthetic feeling is seldom felt. The word "truth" that should be replaced by a sintagma "ungainly and superficial reality", does not fit in any art genre. What painter has ever wanted to "present" the way our filmmakers do? Perhaps Leonardo with life-like poses of his hermaphrodites or painters of the Christ's birth scene with ideal composition of people and animals around crèche? Or Michelangelo with his preconceived greatness or Watteau with his paintings of petrified elegancy, so popular in his time? A few screeners understood that the film truth must match the literature truth, painting truth i.e. essential truth that cannot be defined." (R. Canudo's quote from D. Stojanović *"Theory of Film"*, Neolit, Belgrade, p 62)

(2) Walther Ruttman: "Malerai mit zeit", 1919; published in *"Film als Film, 1910 bis Heute"*, edited by Birgit Hein and Wulf Herzogenrath, Gerd Hatje Verlag, Stuttgart, 1977, p 63-64

We do not need another style or something similar to that but we need to transfer into the art form the possibilities of expression different for all known arts, a completely new sense of life, "painting with time". Art for eye that differs from painting in aspect of time (like music) and in that the focus of artistic is not reducing (realistic or formal process) to one moment but temporal unfolding of form. Since the art happens in time, one of its key elements is a temporal rhythm of optical events. That would create a new type of an artist who stands between painting and music. (…) The technique of performance would be the technique of cinematography. (3)

For Ruttmann, the painting can convey art message, however not as a static, out-of-time icon of frozen events but only as moving painting enriched with a new dimension of cinematographic temporal duration. According to this, differences in spatial-temporal continuum between painting and film are not only a proof of a deep "hardware" split between the two media but also of a deep ontological rift that comes along with the twentieth century art. Following the Rudolph Arnheim's thesis in "Psychology of Art", Antonio Costa notices that the first thing we try to do when watching a film or a painting is to understand a "story" and then answer the question "what we actually see" and "what it is about". The subject of both painting and film images is inferior to form and only after we perceive formal characteristics can we find the answer to our questions. The difference between them is in different temporal structure of visual material because

Film space is composed of space fragments presented as succeeding one another so that spatial-temporal relations in film are set up in an order opposite the one in painting. While in the painting a virtual dimension of time is made with real spatial composition, a real temporal dimension makes the film space virtual. (4)

In the first half of the 20th century, the relation between film and painting was still subject to debate. Participants either argued for completely different approaches to the media in order to legitimate technological and representational superiority of cinematography, or wanted to separate film from domain of art discourse in the narrow sense, or like Walter Benjamin took away the artistic aura from each work that could be mechanically reproduced. Film and painting obviously do not belong to the same time, not only chronologically, but they are not able to *reproduce* time in the same way either. Therefore, Sergey Eisenstein's idea that film was "a modern phase of painting" (5) must have sounded dissonant because it suggested that film inherited the very same representational problems of the western painting history, from Giotto to Picasso. It also suggested that the modern painting would face the challenge of technical progress of moving images, and try to compete with specular principle of film camera or possibilities of montage organization of shot material. The importance of his theory is in that it goes beyond traditional definition of film as a dynamic art of time and painting as a static representation of a moment and collides with Walther Ruttmann's idea of "painting with time". Implications and range of Eisenstein's montage principle in the painting of his time is the main topic of this essay.

From montage theory to art theory

Although the film historiography considers him a participant of so-called "Russian montage school", Eisenstein's theoretical and practical contribution to the movement broke ranks of the

(3) Ibid.

(4) Antonio Costa: "Il cinema e le arti visive", Einaudi, Milan, 2002; p 235-236

(5) According to Pietro Montani's text "The Uncrossable Threshold: The Relation of Painting and Cinema in Eisenstein", published in *"the Visual Turn – Classical Film theory and Art History"*; editor Angela dalle Vacche, Rutgers University press, New Brunswick, New Jersey and London, 2003; p 206-217

idea of montage primarily as the way of organizing film material into a meaningful narrative or symbolical sequence. He approached montage as a cognitive process that involved viewer's intellectual participation, thus moving away from Kulješov and Pudovkin's precise and propedeutical instructions. In his classification of montage principles, Eisenstein is close to the conceptual thinking and abstract models of execution. This is evident from nomenclature he used: while Pudovkin classified "montage of relations" into five types - contrast, parallelism, symbolism, synchrony and repetition of a subject, Eisenstein used terms metric, rhythmic, tonal, abovetonal and vertical. Furthermore, the vertical type does not refer to the organization of sequences from chosen recorded parts but it refers to the cognitive process with an ultimate goal of the image, colour and sound synthesis. Andrew Tudor describes above tonal and vertical montage as a general procedure in which film as a whole considerably differs from mere sum of the parts [6] and their interaction creates, what Eisenstein called "fourth dimension of film" that surpasses its spatial-temporal continuum [7].

It is notable that Eisenstein discovered the theoretical model of stepping out into fourth dimension of film through painting, a medium unable to present new specific edited film time, whose figurative reconstructions of space are seemingly inferior to the cinematographic procedure. The Russian author approached the questions of representation as a universal problem of all the visual arts, despite the genre, style or period, and that is why Antonio Costa was on the right track when he noticed that study of film time and the way it was created through editing, put the traditional painting's representation of time in a new perspective. Eisenstein approached the painting as if it was cinema and at the same time he looked for the analogy between film sequences and art history. Since his theory of editing was actually history of all arts, he perceived the two fields as interchangeable and the principle of representation as a core of all the visual arts.[8] The numerous analysis of artworks confirm that his theoretical model resulted from the very core of representational practices he called "putting in-image". In the wider sense, they create dialectic art history that is, almost like intellectual and vertical montage, much more than a sum of chronological facts or reconstruction of historiography:

For Eisenstein, a history of art can be formed as a description of paths of this kind of problematic tradition of representation whose course would therefore be marked by the more or less well-chosen inventions with which the different figurative cultures have gradually articulated and exemplified "in-image" the essential questions of representation. The fact that, among these inventions, there are several that are immediately technical in character, such as cinema, is largely secondary. For Eisenstein an invention makes sense only when it makes the formulation of good answers to the old problems of representation possible, or when it can make us grasp the existence of a problem where we have not seen one before. [9]

Therefore, the Russian author considers a film or artwork innovative if it succeeds to put in-image the unpicturesque material: to present fear, love or hate on a film tape or present an immanent temporal sensation, such as continuous movement, on canvas. The moment in which this happens is termed by Eisenstein an "ecstasy of representation", which can be closely related to a more frequent term "artistic transcendence", it being a general feature of artwork that goes beyond the limited nature of representation and through symbolic

(6) Andrew Tudor: *"Theories of Film"*; Secker & Warburg and British Film Institute, London 1974; p 22
(7) Robert T. Eberwein: *"A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism"*; The Scarecrow Press, Metuchen, New York and London, 1979; p 28
(8) Antonio Costa; p 252-253
(9) Pietro Montani.

turnover within itself leaves itself and presents the unrepresentable. According to Eisenstein's extensive materials, Italian filmologist Pietro Montani singled out four stages of ecstasy of representation [10]. The first, "*explosive model*" is mostly about acknowledgment of morphogenetic principle of artwork's creation and about stating the simple fact that each artwork has a form that distinguishes it from non-artistic form, meaning that the starting premise of an artwork (idea, sketch etc.) develops and "explodes" into the final form. The second, "*exclusion of meaning*" is much more complex and its interpretation is determined by viewer's perception, knowledge and cultural heritage. Unlike the first principle, the form complicates the interpretation because it is seen as a culturally coded riddle that can involve questions from different fields such as hermeneutics, iconology, psychoanalysis and semiotics, theory of view, feminist criticism etc. The second principle is crucial for the subject of this essay and will be analyzed in more details.

The two remaining stages are "*expressive conversion*" and "*implosive model*". The third stage is, according to Montani, the closest to film theory because it enables a two-dimensional image to cross the inner boundary and change from one expressive stage to another through a semiotic shift. The examples of the Russian classicist paintings (such as *"Bojarin Morozov"*, Tretjakov Gallery) burst with such an expressive energy of figures that they almost start to emanate the sound: "painted representation had to include the visually unrepresentative - sound, voices - in order to sustain its own state of representation. It "left itself" in order to remain inside, enriched by a heterogeneous, outsider element [11]. In other words, what painting "expressively converges" from one stage to another, for example from a static composition without sound allegories to dynamic canvases full with symbolic indications of screams and war cries, film achieves with technical integration of picture, sound and colour. In this way, Eisenstein gives an argument for the concept of vertical montage, organic unity of a work, polyphony of expressive means, thus confirming that cinematography is "a modern phase of painting". The fourth, "*implosive*" model is of meta-theory kind because the Russian author uses it to check what would happen if the ecstasy of representation became the subject of the artwork. This brings him to a conclusion that the authentic artistic pathos surrenders to the comic and paradox, somewhat like the analysis of our own image in the mirror.

Let us revert to the "*exclusion of meaning*" model, the centre of Eisenstein's infinite trust in the power of painting to transcend its own representational principles, to "come out" and transform into the cinematographic movement. It is a technique of montage, extemporal but not a random choice of reality bits that make up a specific film narration, which makes this transformation possible. Although in the historiography of film studies everything has been said about the early Russian authors prioritizing montage, the one question remained unanswered: what is the role of easel painting, which was reduced to one freeze frame for centuries, in the sequence of moving images? Even the greatest post-impressionist innovators of painting Manet and Cezanne had not studied time yet. How is it possible that a series of variously framed images, which is a basic principle of montage, can co-exist as film and painting time, as a temporal continuum and a segment? All the answers to these questions are provided by Eisenstein's meticulous formal and compositional analysis of Valentin Serov's "*Portrait of Marija Yermolova*" (1905), suggesting that perspective excesses on the painting resulted from variable point of views that simultaneously existed on the canvas.

(10) Ibid.
(11) Ibid.

Pietro Montani summarizes Eisenstein's analysis in the next paragraph:

The constructive principle to which is attributed this effect of meaning is a principle of composition and specifically a phenomenon of montage. *Serov, in fact, would have used intuitively, but with extreme skill, a procedure that cinema would eventually sanction: the portrait of Yermolova is in fact constructed as an actual montage of four "takes", in which not only the size of the image changes, but also – and this is the most important and unexpected point – the angle of the "shot" is changed. Starting from the "whole" of the first "take" (shot "from above", since we see the floor on which the figure rests) to the "first level" of the last "take" (decidedly shot "from below").*(12)

It is actually a kind of an intellectual montage because the suggested movements of "camera" or different angles of the portrait's representation do not result from actual moves but from activating our empirical knowledge of perspective's effects, making us aware that the point of view shifts. Therefore, the movement on the portrait of Yermolova is culturally determined(13). Unlike here, the movement painted on Picasso's *"Les Demoiselles d'Avignon"* (1907) did not lean on the existing epistemology of art history but changed it radically, giving film as "a modern phase of painting" and painting as "an early phase of film" a completely different meaning.

The montage use and the cubist painting

In accordance with Eisenstein's meticulous knowledge of historiography, it is no wonder that he found the examples for his theoretical models in a wide range from Italian renaissance to late Russian impressionism. Picasso's *"Les Demoiselles d'Avignon"* (picture two) marked the break with that tradition, thus anticipating the era of cinema and a completely different perception. It is a paradox, then, that Eisenstein chose *"The portrait of Yermolova"*, (see page 95) stylistically belonging to the earlier pre-film epoch, rather than *"Les Demoiselles d'Avignon"* to support his otherwise convincing thesis, although the cubist space articulated the film's montage principle in a seemingly extemporal moment of "painted image" more consistently. So, where can we find the film time in a syncope-like composition of famous prostitutes' figures? Vera Horvat Pintarić supported this painting-in-movement idea in her book *"Witness in the picture"* where she mentioned Aloise Riegl's research on the Dutch group portraits and the statement that the absence of psychological connection among figures on the painting was a sign of style-aspiration. The figures are separated, do not communicate with each other and they are related to a viewer in different ways, who perceives different times and spaces with in the same painting. (14) Referring to Riegl's general insights and Leo Steinberg's study on *"Les Demoiselles d'Avignon"*, Vera Horvat Pintarić claims that it is divergent looks from the painting, which break its unity by affirming the anti-narrative principle:

The first figure that enters the space on the left lifts the curtain, the other on the opposite side, between the curtains, intrudes the painting, the two women in the centre and another one facing the viewer stare at us and these looks are what matters. The viewer becomes aware that someone is looking back so the unity of the painting is created in his/ her mind.

(12) Ibid.

(13) Cultural determination of perspective, as well as of other painting conventions, proves that representative models and attempt to control temporal dimension are some of the key problems in the art history. "Taking control of several points of view in perspective definition of a single space is known to art critics as a method often used in the late renaissance and mannerism painting. Generally speaking, the procedure was used in order to place emphasis on the subject's movement. In the case of the portrait of Yermolova the method was used to bring in the dynamics in otherwise static posture of a woman and functions as a mere form, a kind of secret interwoven structure. In the process of "reading" the painting, a viewer activates its dimension of time and releases movement while four different perspectives of the painting put the viewer in four different positions. Details are discovered one by one, following the logic of temporal sequence of "reading" and representation." (by Antonio Costa, p 258).

(14) Vera Horvat Pintarić : "Witness in the picture", chapter *"Venus in Brothel"*; Matica Hrvatska, Zagreb, 2001; pages 116-117

Therefore, the painting starts from the assumption that a viewer is an active participant in the narrative.(15)

If we analyze each *"demoiselle"*, we discover they do not look in the same direction nor they belong to one space that is possible to grasp by one viewer with one look from one standpoint. Due to divergent focal points and positions in different spaces, each figure demands autonomous time of communication with a viewer and time devoted only to her. The absence of psychological relations among them within the painting and the fact that *"les demoiselles"* look back at us conditions our next argument.

What Eisenstein recognized as "framing", several perspectives and one segment of time, on the portrait of Yermolova, Picasso developed in two directions: synchronous, conceptually similar to Serov's painting, and diachronic, defining the space by moving the "camera". Since the paradox of spatial-temporal simultaneousness of *"Les Demoiselles d'Avignon"* first anticipated the, and came closest to possibilities of film, we will pay more intention to the inter-semiotic analysis of the painting. We have concluded that rudimental division into film as a medium of movement and painting as a medium of still moment can be challenged with simple shift of looking regime. If we see film as a painting of the new era, as suggested by Eisenstein, we will consequently take over some of its constituent elements such as montage, framing and rhythm and try to incorporate them into painting structure. Picasso's work was ahead of its times because it did not refer to theoretical reflexion on the nature of film and its possible influence on the painting practice, but he intuitively found the "weak points of painting" (limitation to classic tableau, geometrical perspective an so on) and made the style of analyst cubism an invention that enabled us to "give new answers to the questions of represen-tation and to see the problems which we have not seen before". One of these problems is simultaneousness of one figure's different movements and stratifying synchronous time of a painting. This is exactly what the last figure on the left of *"Les Demoiselles d'Avignon"* does:

She sits en face with back turned to a viewer, despite the anatomic logic, and a part of her hand is under the chin and at the back. Picasso discovered that sudden turn could be expressed by avoiding transitions and that is why he painted the figure without neck. The understanding of that sudden inversion has stronger effect than the abstractness and flatness. This adds an aggressive directness to the pink of her skin and her obscene pose makes her closer to a participant viewer who now knows her from every angle.(16)

Picasso's "deletion of transitions", as defined by Vera Horvat Pintarić, is a painter's transformation of a synchronous time of the film image or representation of movements through series of "frames", This change of angles enables us to see the female nude from the back with lower face en face and nose in half-profile. While we would use montage cuts and successive changes of medium and front plane to achieve such a physical description of a character, the cubist space and time introduce framing of layers that are visible all at the same time. In his other works, Picasso used the technique of the juxtaposition of "frames" from different perspectives analytically: he separated the body parts to give each its own time. With *"Les Demoiselles d'Avignon"* he went one step further and showed diachronic time too by synthesizing the movement in much more faceted montage series. So, what we see in the end are five females from four "camera" angles with three mis-en-scenes: is it possible that it is an identical figure incorporated in film narrative? Vera Horvat Pintarić explaines that there is only one female in several different movements and that the painter leads us in the direction we are not used to in order to "make us see in short

(15) Ibid.
(16) Vera Horvat Pintarić; page 130

interval what we know happens in the longer period of time". If we accept the given explanation, *"Les Mademoiselles"* could be considered the crown proof of Eisenstein's theses about convergence of painting and film media, rather that only two years older *"The Portrait of Yermolova"* he actually used.

"Film painting" as a sign of cultural shift

Finally, a question should be asked about the theoretical relevance of overlapping of cinematography and painting... Is it opening the possibility of new interdisciplinary semiotics that would use universal models of interpretation to approach both static and dynamic art of images, or is it use of specific constructive elements of one medium and their adjustment to the other? Since we have tried to support Eisenstein's thesis about inevitable connection between film and painting and provide it with the example that makes it even more obvious, we are expected to give a positive answer to at least one question. Still, the answer is no. We have already concluded that film and painting do not belong to the same period because the painting tradition is thousands of years old while film is only a few decades old. The reason we linked Eisenstein's theory of montage/art theory to Picasso's *"Les Demoiselles d'Avignon"* is to mark a specific moment of epistemological change in which painting abandons the idea of representing objective reality and film only starts discovering the inner dichotomies of objective/ abstract and truth/ fiction. The contradiction existed within the Russian montage school as well: although they agreed on that film as a montage construction was not a reality, and raw frames on the film tape were, Pudovkin, Krušljov and Eisenstein failed to reach consensus on what film was supposed to be. Eisenstein had a tendency towards more abstract style of montage due to his dialectic principles, metonymy and synecdoche in *"October"* and *"Battleship Potemkin"*, as Picasso had anticipated montage film time two decades earlier. In "ecstasy of representation", Picasso made it possible for painting to "leave itself" and tried to use the language of film. Picasso succeeded in this intermediary experiment of "film painting" not because film and painting were meant to unite in universal interchangeable visual art, but because they overlapped in a unique moment of a radical cultural change from the world of life to world of art. Eisenstein did this in an avant-garde attempt to transform the world and Picasso in anticipation of what we nowadays call shift towards the visual.

Autori tekstova
Text authors

Branka Benčić: umjetnička kritičarka i kustosica popratnog programa experimentalnog filma i videa na Festivalu filma u Puli.

Ana Dević: kustosica, umjetnička kritičarka i članica kustoskog kolektiva WHW.

Maša Grdešić: književna kritičarka i znanstvena novakinja na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Nicole Hewitt: umjetnica, kustosica i profesorica na Odsjeku za animaciju i nove medije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Krešimir Purgar: umjetnički kritičar, kustos i osnivač Centra za vizualne studije u Zagrebu.

Lejla Topić: umjetnička kritičarka, kustosica u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu i glavna urednica umjetničkog magazina Kontura.

Klaudio Štefančić: umjetnički kritičar i voditelj Galerije Galženica u Velikoj Gorici.

Marina Viculin: umjetnička kritičarka i kustosica u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu..

Branka Benčić is an art critic and curator of the Sidebar Programme of Experimental Film and Video at Pula Film Festival.

Ana Dević is a freelance curator, an art critic and a member of the curator team WHW (What, How and For Whom).

Maša Grdešić is a literary critic and a junior researcher at the Faculty of Philosophy, Department for Comparative Literature in Zagreb, Croatia.

Nicole Hewitt is an artist, a curator and a professor at the Academy of Fine Arts, Department for Animation and New Media in Zagreb, Croatia.

Krešimir Purgar is an art critic, a curator and a founder of the Center for Visual Studies in Zagreb, Croatia.

Lejla Topić is an art critic, a curator at the Museum of Contemporary Art in Zagreb, Croatia and the editor-in-chief of the art magazine “Kontura”.

Klaudio Štefančić is an art critic and an director of the Galženica Gallery in Velika Gorica, Croatia.

Marina Viculin is an art critic and a curator at the Klovićevi Dvori Gallery in Zagreb, Croatia.

Bilješke
Notes

www.galerijagalženica.com